

# നമ്മുടെ ദൃശ്യകല.



വിദ്യാനിധി

കെ. ആർ. പിഷാരോടി, യം. എ.

ക. 1/8.



# നമ്മുടെ ദൃശ്യകല.



വിദ്യാനിധി

കെ. ആർ. പിഷാരോടി, യം. എ.

ക: 1/8.



**1940**

Printed at the A. R. P. Press, Kunnankulam

AND

Published by The National Publishing House,  
High Road, Trichur.







മാനാമാനിമശ്രീ

ധാർമ്മിക ചക്രവർത്തി

സർ ശ്രീ രാമവർമ്മ

ജി. സി. ഐ. ഇ., യൽയൽ. ഡി.

കൊച്ചി വചിയതമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ

ഉപ്പാദേശഭിരു

ഭക്തിപരമപുരസ്കാരം

സമർപ്പിക്കുന്ന

വിനീതോപാസകൻ.

പ്രൊഫസർ കെ. രാമചന്ദ്രശങ്കർ അവാർകര,  
എറണാകുളം.

താങ്കളുടെ കത്തും പുസ്തകവും ഏതരി.  
“നമ്മുടെ ദേശികൾ”യെക്കുറിച്ച് കത്തിലെ  
അപേക്ഷ അനുസരിച്ച് തിരുമനസ്സറിയിച്ചു.  
അവശ്യം ആവശ്യവും ആദ്യം വിജ്ഞാപനം  
മായ ആ ഗ്രന്ഥം തിരുമനസ്സിൽനിന്നും സകലകം  
തൃക്കണ്ഠപാർശ്വവും തിരുമനസ്സിലെ അഭിനന്ദനം  
നൽകി താങ്കളെ അറിയിക്കുവാൻ ഏതാനും  
കുറിയും, ഏതാദേശങ്ങളായ താങ്കളുടെ സദൃശ്യ  
മണ്ഡലം തിരുമനസ്സിൽനിന്നും സർവ്വവിജയങ്ങളും  
ആശംസിക്കുകയും ആ ഗ്രന്ഥത്തെ ഉപാദേശങ്ങളിൽ  
സമർപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള അപേക്ഷയെ തിരുമനസ്സു  
കൊണ്ട് സദയം കർപ്പിച്ചുവരികയും ചെയ്തി  
രിക്കുന്നു.

എന്നു കല്പനപ്രകാരം,

ഹിന്ദുപാലസ് } വി. രാമമേനോൻ,  
1116 ധനു 4-ാംനം } സർവ്വധികാരക്കാരൻ.



## ആമുഖം.

സംസ്കാരം രാജ്യത്തിന്റെ ജീവനാകുന്നു; കല അതിന്റെ ചൈതന്യവിഷ്കാരവുമാണ്. ശരീരാവശ്യങ്ങളുടെ പരിധിയെ അതിക്രമിച്ചാണ് കല വർത്തിക്കുന്നതെങ്കിലും അത് ജീവിതത്തിന്റെ ആഡംബരം അല്ല; ജീവിതത്തിന്റെ മൗലികതത്വങ്ങളായ വിചാരവികാരഭാവനകളുടെ വിശിഷ്ടവും വിശുദ്ധവുമായ അംശമാണ്.

ജീവിതശക്തിയുടെ സമ്പന്നതയെയാണ് കലകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ, കേരളത്തിന് അഭിമാനിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ട്. ആയിരത്തിൽ പരം സംവത്സരങ്ങൾക്കുമുമ്പ് മുളച്ചുവളർന്ന ഒരു ഉൽകൃഷ്ടസാഹിത്യമാണ് നമുക്കുള്ളത്. അതിന്റെ ദൃശ്യവും ശ്രവ്യവുമായ ശാഖകൾ തഴച്ചുതളിർത്തും പൂത്തുകാച്ചും പരിലസിക്കുന്നു. ആരണ്ടു ശാഖകൾക്കും ഉള്ള വൈചിത്ര്യവും വൈവിധ്യവും നിരീക്ഷകനെ അത്ഭുതപ്പെടുത്താതിരിക്കയില്ല.

എന്നാൽ, മലയശൈലത്തിന്റെ പീഠകിൽ ഒരുങ്ങിനിൽക്കുന്ന കേരളലക്ഷ്മിയുടെ വിലാസാതിശയം അനുരാജവാസികളുടെ ദൃഷ്ടിക്കുവേണ്ടിടത്തോളം വിഷയമായിട്ടുണ്ടോ എന്നു



സംശയമാണ്. പാണ്ഡ്യരാജ്യത്തിന്റേയും പാണ്ഡ്യസംസ്കാരത്തിന്റേയും ഉപവിഭാഗമായിട്ട് മലയാളത്തേയും മലയാളിയുടെ സംസ്കാരത്തേയും പരിഗണിക്കുന്നത് കേവലം ഗന്ധാനുഗതികത്വമോ അജ്ഞതയോ കൊണ്ടു മാത്രമാകുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിന്റെ വൈശിഷ്ട്യവും അതിന്റെ പ്രകടനരംഗങ്ങളായ സമുദായജീവിതം, ഭാഷ, സാഹിത്യം, അനുകലകൾ ഇത്യാദികളുടെ സ്വഭാവവും ഇതരന്മാർക്ക് സുഗ്രഹമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത് ഏതു കേരളീയന്റേയും കർത്തവ്യമാണ്. സുപ്രസിദ്ധഗവേഷകനും പണ്ഡിതനുമായ പ്രൊഫസർ കെ. ആർ. പിഷാരോടി കേരളീയ ഭൂശുകലകളേയും രംഗവൈചിത്ര്യത്തേയും കുറിച്ച് ആംഗലഭാഷയിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഉപന്യാസം ഈ ഉദ്ദേശം സാധിക്കുന്നതിന് എത്രമാത്രം സഹായമായി പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു സർവ്വവിദിതമാണല്ലോ. പ്രസ്തുത പ്രബന്ധത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രാനുവാദമായ 'നമ്മുടെ ഭൂശുകല' ഭാഷാഭേദിയ്ക്ക് ഒരുമുഖ്യഹാരംതന്നെയായിട്ടുണ്ടെന്ന് അനുവാചകന്മാർക്കു തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല.

നാട്യശാസ്ത്രാചാര്യന്മാർ ഭൂശുകലകളെ നാട്യം, നൃത്യം, നൃത്തം എന്നു മൂന്നായിട്ടാണല്ലോ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നത്. നൃത്തത്തിനു ലാസ്യതാബദ്ധഭേദങ്ങളുമുണ്ട്. കേരളത്തിലെ ഭൂശുവിനോദങ്ങൾ



ഇൽ ഈ വിഭാഗത്തിനെല്ലാം വിശിഷ്ടോദാഹരണങ്ങൾ സുലഭമാണെന്ന് ഈ കൃതി വിശദമാക്കുന്നു. ഇത്രമാത്രം ദൃശ്യകലാവൈവിധ്യം ഭാരതവണ്ഡത്തിൽ അന്യത്ര കാണുമോ എന്നു സംശയിക്കാവുന്നതാണ്. മാത്രമല്ല, ഭരതനാട്യ സമ്പ്രദായങ്ങൾ കേരളീയവേദിയിൽക്കൂടി വികാസം പ്രാപിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു ശ്രദ്ധേയമായ പരമാത്മവുമാകുന്നു.

നമ്മുടെ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിൽ മുഖ്യങ്ങളായവയെ എല്ലാം ഉപാധിഭേദങ്ങളെ പുരസ്കരിച്ച് മൂന്നിനമായി തിരിച്ച് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഓലപ്പാക്കൂത്ത്, തോററം, ഇങ്ങനെയോ, മുന്നോ വിനോദങ്ങളെ മാത്രമേ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്താതെ വിട്ടുപോയിട്ടുള്ളൂ. ഓരോ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട അംഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഈദൃശമായ ഒരു ലഘുഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നു സാമാന്യമായ ഒരു വിവരണമല്ലാതെ നമുക്കു പ്രതീക്ഷിക്കാവുന്നതല്ല. “നമ്മുടെ ദൃശ്യകല” സാഹിത്യ വിദ്യാത്മികർക്കും, കലാജിജ്ഞാസുക്കൾക്കും, ഭാഷാചരിത്ര നിർമ്മാതാക്കൾക്കും വിലമതിക്കാൻ സാധിക്കാത്ത ഒരു സമ്പത്തായിരിക്കുമെന്നു ചില സൂഹൃത്തുക്കൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ, അതു ഗ്രന്ഥകാരനാചാരിതാത്മ്യജനകമല്ലേ?

ജി.



## പ്രസ്താവന.

---

ഞാൻ അണ്ണാമല വിശ്വവിദ്യാലയത്തിലെ പരസ്പരഭാഷാവിഭാഗത്തിന്റെ അധ്യക്ഷനായിരുന്ന കാലത്ത് വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടി നമ്മുടെ ദേശികകളെ അധികരിച്ച് ആംഗലഭാഷയിൽ സജ്ജമാക്കിയ ഒരു പ്രസംഗം സർവ്വകലാശാലാമാസികയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. പ്രസ്തുതോപന്യാസം വായിച്ച ഏന്റെ മാനുസക്രിട്ടുകളിൽ ചിലരുടെ പ്രേരണയാലാണ് അതു മലയാളഭാഷയിലേയ്ക്കു വിവർത്തനം ചെയ്യുന്നത് ആശാസ്യമായിരിക്കുമെന്ന് എനിക്കു തോന്നിയത്. അതിനാൽ ശ്രീമാൻ ഏ. ഡി. നാരായണശർമ്മ ഈ കൃത്യം നിർവ്വഹിക്കാമെന്ന് ഏറ്റുപോൾ അതു ഞാൻ കൃതജ്ഞതാപൂർവ്വം സമ്മതിച്ചു. ആ യുവസുഹൃത്തു് തെയ്യാറാക്കിയ വിവർത്തനം വായിച്ച് സുപ്രസിദ്ധ സാഹിത്യകാരനായ വടക്കുംകൂർ രാജരാജവർമ്മരാജാവു് “നമ്മുടെ ദേശികകൾ” അചിരേണമുദ്രണംചെയ്യണമെന്നും ഇതു് കേരളസാഹിത്യത്തിന്നു് ഒരു സമ്പത്തായിത്തീരട്ടെമെന്നും അറിയിച്ച് ഏനെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ ഈ രൂപത്തിൽ ഗ്രന്ഥം പുറത്തുവരുന്ന



തിന്ന എന്റെ ഉത്തമസുഹൃത്തായ ജി. ശങ്കര കുറുപ്പവർകളുടെ ഉത്സാഹവും സഹകരണവുമാണ് സഹായമായിത്തീർന്നത്. വിവർത്തകനോടും പ്രസാധനവിഷയത്തിൽ പലവിധത്തിലും സഹായിച്ച ശ്രീമാൻ കുറുപ്പിനോടും ഞാൻ അത്യന്തം കൃതജ്ഞനാകുന്നു. അണ്ണാമല വിശ്വവിദ്യാലയത്തിലെ വകയായ ഛായാപടങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുവാൻ അനുവദിച്ചു് ബ്ലോക്കുകൾ തന്നതിന്നു വിശ്വവിദ്യാലയാധികൃതന്മാരെടു ഞാൻ പ്രത്യേകം നന്ദിപറഞ്ഞുകൊള്ളുന്നു.

എ റ ണ ട ക ഉ ട , } കെ. ആർ. പിഷാരോടി.  
19—12—40.



# വിഷയവിവരം.

	ഭാഗങ്ങൾ.
1. ഉപക്രമം	1—7
2. സാമാന്യവിവരണം	7—19
3. മതപരങ്ങളായ ഭൂശൃവിനോദങ്ങൾ	19—38
i) ഭഗവതിപ്പാട്ട്	20—22
ii) തിയ്യപ്പാട്ട്	22—23
iii) പാറ	23—24
iv) പാട്ട്	24—25
v) കണിയാർകളി	26—28
vi) മുതിയേറു	28—33
vii) ഉപസംഹാരം	33—38
4. ലൗകികഭൂശൃകലകൾ	38—93
i) എഴുമുത്തിപ്പാട്ട്	41—44
ii) തുള്ളൽ	45—52
iii) കുറുത്തിയാട്ടം	52—53
iv) മോഹിനിയാട്ടം	53—57
v) കൈകൊട്ടിക്കളി	57—59
vi) പാറകം	59—62
vii) കഥകളി	66—90
viii) ഉപസംഹാരം	90—93
5. മദ്ധ്യവർത്തികളായ	
ഭൂശൃകലാഭേദങ്ങൾ	94—142
i) സംഘകളി	96—101
ii) കൃഷ്ണാട്ടം	101—103
iii) കൃഷ്ണ	103—142



# നമ്മുടെ ദൃശ്യകല

ഫ

ദോരതവർഷത്തിന്റെ തെക്കുപടിഞ്ഞാറെ മൂലയിൽ നിസ്തർക്കമണിയമായ ഒരു ചെറിയ ഭൂവിഭാഗം ഉണ്ട്. ഒരുഭാഗത്തു് മലയപർവ്വതത്തിന്റേയും മറുഭാഗത്തു് പശ്ചിമസമുദ്രത്തിന്റേയും ഗാഢമായ സമാശ്ലേഷത്തിൽ നിർഭയമായി സസുഖം വിശ്രമിക്കുന്ന പ്രസ്തുത ദേശമാണ് കേരളം. ഒന്നിനും പരാപേക്ഷയില്ലാതെ ഇത്ര ഒരു ക്ഷവും ഭംഗിയും തികഞ്ഞു ശോഭിക്കുന്ന മറ്റൊരുരാജ്യം ഭക്ഷിണാപമത്തിലില്ല. കേരളത്തെ സമുദ്രത്തിൽനിന്നും സമുദ്ധരിച്ചതും ഇവിടെ ആര്യോപനിവേശം സാധിച്ചതും ക്ഷത്രിയവൈരിയും ബ്രാഹ്മണയോദ്ധാവും ആയ പരശുരാമനാണത്രെ. ഈ ഐതിഹ്യം ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ പരിശോധിക്കുന്നപക്ഷം വെളിവാകുന്നത് ആര്യന്മാർക്കുവേണ്ടി മനോഹരമായ ഈ ഭൂഭാഗത്തെ കണ്ടുപിടിച്ചതും ആര്യസംസ്കാരവും പരിഷ്കാരവും ഈ പ്രദേശത്തു് നടപ്പിൽ വരുത്തിയതും ആ ബ്രാഹ്മണനേതാവു് ആണെന്നു മാത്രമാകുന്നു. ഈ അനമാനത്തിനു ഉപോൽബലകളാണു് പ്രാദേശികങ്ങളായ ഐതിഹ്യങ്ങൾ. ഗ്രാമസങ്കേതങ്ങൾ



ഏപ്പെടുത്തിയതും, ദേവാലയങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ച്, വൈദികവും താന്ത്രികവും മാന്ത്രികവും ആയ സമ്പ്രദായങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചതും, സാമുദായികവും മതവിഷയകവും രാഷ്ട്രീയവും ആയ ധർമ്മങ്ങൾക്കു വ്യവസ്ഥ കല്പിച്ചതും, ഭാഗ്വതരാമനാണെന്ന് പഴയ മക്കാർ വിശ്വസിച്ചുവരുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തെ ആരുസംസ്കാരം ആക്രമിച്ച് അതിന് ഒരു ആര്യചൈതന്യം പ്രദാനംചെയ്തു ആ കാലം അതിപ്രാചീനമായ ഒന്നായിരിക്കണം. നിഴലുപോലെ കേവലം അവ്യക്തമായി കാണുന്ന ആ വിഭൂതഭൂതകാലത്തിൽനിന്നു, അതിവേഗത്തിൽ കടന്നുപോയ ശതാബ്ദപരമ്പരകളിൽക്കൂടി, കേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രാഥമികരൂപങ്ങളേയോ ക്രമികവികാസങ്ങളേയോ അഭ്യൂഹിച്ചു രേഖപ്പെടുത്തുക ഭൂസ്വാധീനമാകുന്നു. എങ്കിലും ക്രിസ്തുവർഷാരംഭത്തിനു ശേഷം അലക്സാണ്ടർ പിടിയും മാറിപ്പോകത്തക്കവണ്ണം നമ്മുടെ സംസ്കാരപരിഷ്കാരങ്ങൾ അത്ര കഠിനമായ വ്യാവർത്തങ്ങളിൽ പെട്ടുപോയിട്ടില്ലെന്നുള്ളതിനു കിട്ടിയേടത്തോളം ഐതിഹ്യങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളും സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. പരേതനായ പ്രൊഫസ്സർ വിലും റിസ്ക്സ് വേ പ്രസ്താവിക്കുന്നതുപോലെ 'ജയിച്ചു കീഴടക്കുന്ന രാജ്യത്തിന്റെ ആക്രമിയും പ്രകൃതിയും ആസക്തം മാറിമറിച്ച് അവിടെ സ്വന്തനിയമങ്ങളേയും സ്വാധാര



ങ്ങളേയും നടപ്പിൽ വരുത്തുന്ന' ഒരു വിദേശീയ വിജിഗീഷ്യവിന്റെ സാഹസികമായ ഹസ്തത്തിന് കേരളം ഒരിക്കലും അധീനമായിരുന്നിട്ടില്ല. ഇത്ര ഭ്രമമായ ഒരു പലം നമ്മുടെ മാതൃഭൂമിക്കു പ്രദാനംചെയ്ത കാരണാത്മകമായ പ്രകൃതിയോടു നാം കൃതജ്ഞത പറയുക! ഭാരതത്തിൽ—വിശേഷിച്ചു ഉത്തരഭാരതത്തിൽ—മറ്റൊവിടെ നോക്കിയാലും വൈദേശികാക്രമണംകൊണ്ടു സമൂലപരിവർത്തനം സംഭവിക്കാത്ത ദേശം ഭൂല്യമായിരിക്കും.

എന്നാൽ കേരളം ഇതരരാജ്യങ്ങളോടു 'കൂടിക്കഴിയാതെ' ഒറ്റതിരിഞ്ഞു നില്ക്കുകയായിരുന്നു എന്ന് ഭൂമിച്ചുപോകരുത്. നമുക്ക് അറിയാവുന്ന കാലത്തിന്നു വളരെമുമ്പുതന്നെ നമ്മുടെ പൂർവ്വാർ അകലെയും അരികെയും ഉള്ള അനേകം പ്രദേശങ്ങളുമായി സജീവമായ വ്യാപാരബന്ധത്തിൽ ഏപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇന്നത്തെ കൊടുങ്ങല്ലൂർ അന്ന് പെരുന്നൂർദേശത്തെ അതിപ്രധാനമായ ഒരു വാണിജ്യകേന്ദ്രമായിട്ടാണ് പല നാമധേയങ്ങളിൽ പ്രശോഭിച്ചിരുന്നത് എന്ന് ഊഹിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ആ പ്രാചീനനഗരത്തിലെ വിസ്തീർണ്ണമായ നൗകാശയത്തിൽ ഗ്രീസ്, റോം, ഈജിപ്ത്, ഫിനീഷ്യ മുതലായ പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽനിന്നും മലയ, ചൈന മുതലായ പെരുന്നൂർദേശങ്ങളിൽനിന്നും വന്നുചേർന്നി



തന്ന നിരവധി യാനപാത്രങ്ങളുടെ വിചിത്രങ്ങളായ പതാകകൾ സഭാ പാരിപ്ലവനുകൊണ്ടിരുന്നു. ആക്രമണത്തിനല്ല, സമാധാനപരമായ വാണിജ്യത്തിനാണ് വൈദേശികന്മാർ കപ്പലുകളിൽ അവിടെ വന്നു നിറഞ്ഞിരുന്നത്. അതിനാൽ വിദേശീയസമ്പർക്കം കേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ അടിയുറയ്ക്കുവാനും തല കിളുക്കുവാനും സഹായിക്കുകമാത്രമേ ചെയ്തിരുന്നുള്ളൂ. അല്ലാതെ ദേശീയസംസ്കാരത്തെ അടിച്ചമർത്തുന്നതിനോ ഉടച്ചു വാക്കുന്നതിനോ അതു കാരണമായിത്തീർന്നില്ല. സാമത്വത്തോടുകൂടി ദേശീയസംസ്കാരക്ഷേത്രത്തിൽ പഠിച്ചുനട്ട വീര്യവത്തായ ആര്യസംസ്കാരം ഇവിടെ സ്വാഭാവികമായി തഴച്ചു വളരുകയും ശാഖോപശാഖയായി ഉയർന്നു സുമപല്ലവസുഭഗവും മധുരഫലപൂർണ്ണവും ആയ ഒരു വൃക്ഷമായി പരിണമിക്കുകയും ആണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. അതുകൊണ്ടു നമ്മുടെ മാതൃഭൂമിക്കു കഴതു കാവഹമായ പഴക്കം മാത്രമല്ല അനന്യതമായ സംസ്കാരപാരമ്പര്യം കൂടിയുണ്ടെന്നു ആത്മപ്രശംസ ചെയ്യാവുന്നതാണ്. വിഭിന്നങ്ങളും വ്യത്യസ്തങ്ങളും ആയ അനേകം സംസ്കാരങ്ങളോടു ഈ രാജ്യത്തിന് നിരന്തരമായ സമ്പർക്കമുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. അതിനാൽ വിരലമായ സംസ്കാരപരിഷ്കാരങ്ങളുടെ അഭികാമ്യം



മായ ഒരു ഉൽഗ്രഥനത്തിൽ പര്യവസാനിച്ചിട്ടുള്ള സംസ്കാരാംഗീകരണവും സംസ്കാരാധിനിവേശവും ഇവിടെ കാണാം. പൗരാണികത, അനസ്ത്യത, സംസ്കാരോൽഗ്രഥനം ഈ മൂന്നു ഘടകങ്ങൾ കേരളീയസംസ്കാരത്തിന്റെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമായ അഭ്യയനത്തിന് സ്ഥായിയായ കരുതകവും മഹത്തായ പ്രാധാന്യവും നൽകുന്നു. മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രീയവും മതപരവും സാമുദായികവും ആയ മിക്ക ജീവിതമുഖങ്ങളിലും ഉള്ള ദേശീയങ്ങളും ആദിമങ്ങളും ആയ അവശേഷങ്ങൾ ഈ താൽപര്യത്തെ അധികമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയമായ അഭ്യയനത്തിൽ ബുദ്ധിയെ വ്യാപരിപ്പിക്കുന്ന ഏതാനും ജിജ്ഞാസുക്കൾക്കു മാത്രമല്ല, എല്ലാവർക്കും ഒന്നുപോലെ രസാവഹവും ശ്രദ്ധേയവും ആയ ഒരു ഗവേഷണരംഗമാണ് നമ്മുടെ പ്രാചീനസംസ്കാരം. പുരാണവസ്തുവിജ്ഞാനീയത്തിലോ (archaeology) മാനവജാതിശാസ്ത്രത്തിലോ (anthropology) ഔൽസുക്യമുള്ളവരും, കലാവിദ്യയിലോ ശില്പിതന്ത്രത്തിലോ കരുതകമുള്ളവരും, മതത്തിലോ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലോ അഭിനിവേശമുള്ളവരും നമ്മുടെ പ്രാക്തനസംസ്കാരത്തെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പഠിക്കുന്നപക്ഷം, അത് അർക്കു ആഘോടകരമാകാതിരിക്കുകയില്ല.



വിഭിന്നവും വിപുലവും ആയ ഈ സംസ്കാരം പ്രതിബിംബിക്കുന്ന ഒരു രൂപത്തെയാണ് — ദൃശ്യകലയെയാണ് — ഞാൻ ഇവിടെ വിചിന്തനത്തിന് വിഷയമാക്കുന്നത്. ഭാരതീയസംസ്കാരത്തെ സമ്പന്നമാക്കുവാൻ കേരളരംഗം അമൂല്യങ്ങളായ സംഭാവനകൾ ആണ് ഭാനുചെങ്കിട്ടുള്ളത് എന്നു ഗവേഷണം സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. മതപരമായ ഒരു 'അന്തരീക്ഷ'ത്തോടുകൂടിയതാകയാൽ ഹീനവണ്ണമാക്കി ആലോകനത്തിന് വിഷയമാകാതെ വർത്തിക്കുന്ന യാഥാസ്ഥിതികമായ ദൃശ്യകലാവിഭാഗം പുരാതനമായ സംസ്കൃതനാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ പുനഃസംഘടനത്തിന് അത്യന്തം ഉപകരിക്കുന്നു. ഭാരതഖണ്ഡത്തിലെ ഇതരദേശങ്ങളിൽ സജീവമായ പൗരാണിക ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം അവശേഷിച്ചിട്ടില്ല. നമ്മുടെ രംഗപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ച് ജ്ഞാനം പോരായ്മയാലാണ് ഭാസനേയും, അദ്ദേഹത്തിന്റേതാണെന്നു ഭൂമിച്ചവശായിരിക്കുന്ന ചില കൃതികളെയും കുറിച്ചു രസകരങ്ങളായ അഭിപ്രായങ്ങൾ പുറപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇന്നു സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലെ പ്രധാന പ്രമേയമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള പ്രസ്തുതവിഷയത്തിൽ യുക്തിക്കനുയോജിക്കുന്ന ചില അനുമാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനും ഈ ഗവേഷണം സഹായമാകും. പ്രാദേശികഭാഷയിലുള്ള ദൃശ്യവി



ഭാഗവും രംഗപ്രയോഗഭേദങ്ങളുടെ അങ്കുരങ്ങളെ: ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയാകയാൽ അപ്രധാനമല്ല. അവികസിതങ്ങളായ പ്രഥമാങ്കുരങ്ങൾ മാത്രമായിരിക്കാം അവയെങ്കിലും അതുകൊണ്ടുമാത്രം അവസരങ്ങളല്ലെന്നു വരുന്നതല്ലല്ലോ. ഇതിനുപുറമെ, നാട്ടിലെ സംഭാഷണഭാഷയ്ക്ക് ഒരു സാഹിത്യഭാഷയുടെ പദവി സിദ്ധിക്കുന്നതിനും നടനകല സഹായമായി പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ട്. കേരളീയാഭിരുചിയുടേയും സംസ്കാരപ്രകൃതിയുടേയും ഒരു സാമാന്യസ്വരൂപം ഈ രണ്ടു ദൃശ്യവിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതത്രെ. വളരെ വ്യാപകമായ അർത്ഥത്തിലാണ് രംഗപ്രയോഗം എന്ന പദം ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഓരോ, അനേകം ആളുകളോ വേഷംകെട്ടി സദസ്യരെ വിനോദിപ്പിക്കുവാൻ അരങ്ങത്തു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ നാട്യഭേദങ്ങളേയും ഇതിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ചില സാഹിത്യകലങ്ങളെങ്കിലും ഇവയ്ക്കു അനുബന്ധമായി ഉണ്ടായിരിക്കുകയുണ്ടായെന്നും.

## ൨. സാമാന്യവിവരണം.

ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന രംഗകലാവിശേഷത്തിന്റെ അതിപ്രധാനമായ ധർമ്മം രൂപവൈചിത്ര്യവും സാരസത്വത്തുമാണ്. എല്ലാ നാടകീയ വിനോദങ്ങളുടേയും ലക്ഷ്യം മുഖ്യമായിട്ടു



രണ്ടാകുന്നു: ഉദ്ബോധനം, ആഹ്ലാദനം. ജന  
 സാമാന്യത്തിനു വിദ്യാഭ്യാസം നൽകുവാൻ ഏ  
 ററവും വുകുതവും നിശ്ചിതവുമായ മാർഗ്ഗം നാട്യ  
 കലയായിരിക്കുമെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്ന  
 ത്. മാത്രമല്ല, സമുദായപരിഷ്കാരം സാധിക്കുവാ  
 ന് ഏററവും ശക്തിമത്തായ ഉപകരണവും അ  
 താകുന്നു. പണ്ടു് നാടകവേദികൾ, ഇന്നു വർത്ത  
 മാനപത്രവും പ്രസംഗമണ്ഡപവും എന്നപോ  
 ലെ, ഈ കൃത്യം തൃപ്തികരമായ വിധത്തിൽ നി  
 ്ർവ്വഹിച്ചിരുന്നു; സംശയമില്ല. മതത്തെ പ്രചരി  
 പ്പിക്കുകയും ലോകസമ്മതമാക്കിത്തീർക്കുകയുമായി  
 രുന്നു അക്കാലത്തു ദൃശ്യകലയുടെ മുഖ്യകൃത്യങ്ങ  
 ളിൽ ഒന്ന്. അക്ഷയ്യമായ ആനന്ദത്തിനു് അതു  
 ഹേതു ഉളവാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. നാടകകാര  
 ന്റെ ഉദ്ദേശഭേദം അനുസരിച്ചു നാടകകൃതിയുടെ  
 സ്വഭാവത്തിനും അന്നു വ്യത്യാസം ഉണ്ടായിരു  
 ന്നു. ധർമ്മോപദേശപരങ്ങളായ കൃതികളിൽ കഥാ  
 വസ്തു തിരിഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ അസാധാരണ ശ്ര  
 ല പതിപ്പിക്കുന്നു. സകല സംസ്കൃതനാടകങ്ങ  
 ളെയും സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത് പരമാർത്ഥ  
 മാണ്. സമുദായപരിഷ്കാരം ആണ് പരമോ  
 ദ്ദേശമെങ്കിൽ അങ്ങനെയുള്ള കൃതികൾ ഫലിത  
 വും നേരംപോക്കുംകൊണ്ടു നിറഞ്ഞിരിക്കും. മത  
 പരങ്ങളായ നാടകങ്ങൾ, അർത്ഥവാദരൂപങ്ങളോ



അഭൗതികമായ അന്തരീക്ഷത്താൽ ആവൃതങ്ങളോ  
 ആയിരിക്കുന്നതാണ്. ആപ്തോദം പരമോദ്ദേശമാ  
 യ കൃതികളിൽ മാത്രമേ അഭിനയത്തിന്റെ സ്വാ  
 ഭാവികതയ്ക്കു അനുസരിച്ചുള്ള ആംഗ്യപ്രയോഗ  
 വും, വേഷവിധാനവും, വാദിത്വവും, രംഗസജ്ജീ  
 കരണവും കാണുകയുള്ളൂ. ഈദൃശങ്ങളായ ഉദ്ദേ  
 ശവൈവിധ്യങ്ങൾ നമ്മുടെ ദൃശ്യകലകൾക്കു ഇ  
 ത്ര വൈചിത്ര്യം ഉണ്ടാവാൻ വളരെ സഹായി  
 ച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മതവിഷയകമോ, ഉപദേ  
 ശപരമോ, ചമൽക്കാരാത്മകമോ ആയ കലകൾ  
 നമുക്കുണ്ട്. നമ്മുടെ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കു  
 ന്ന സംസ്കൃതകൃതികൾ ഹൈന്ദവമതവും ഹൈ  
 ന്ദവതത്ത്വശാസ്ത്രവും പ്രചരിക്കുവാനും അതോടു  
 കൂടി ആ ആശയങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന  
 ഭാഷ പരക്കുവാനും എത്രയാണ് ഉപകരിച്ചിട്ടു  
 ള്ളതെന്നു പരിശോധിക്കാവുന്നതല്ല. സാഹിത്യര  
 സാസ്വാദനത്തിനു ശക്തമായ ബോധം ജനിപ്പി  
 ക്കുന്നതിനും അനേകം സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളും  
 വ്യാഖ്യാനങ്ങളും ഉളവാകുന്നതിനും ഇതു സഹാ  
 യമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നും വിസ്തരിക്കാവുന്നതല്ല.  
 പ്രസ്തുത കൃതികൾ സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ ഗ  
 ണ്യമായ സ്ഥാനമാണു നേടിയിട്ടുള്ളത്. ഇതു  
 പോലെതന്നെ, ദേശഭാഷാദൃശ്യകലാഭേദങ്ങൾ പ്രാ  
 ദേശികമായ സംസാരഭാഷയെ ഒരു വിശിഷ്ട



സാഹിത്യഭാഷയാക്കി ഉയർത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലും ഭാഷാസാഹിത്യത്തിലും അഭിരുചിയുള്ളവർക്കൊക്കെ ഹൃദയാവജ്ജകമായിട്ടാണ് നമ്മുടെ രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ വർത്തിക്കുന്നതെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒട്ടും അധികമാകുന്നതല്ല. കുറഞ്ഞപക്ഷം, ആയിരം സംവത്സരത്തെ അഭംഗമായ അനുസ്മൃതതയും അതിനുണ്ട്. വസ്തുസ്ഥിതി ഇങ്ങനെ ഏല്ലാം ആകയാൽ നമ്മുടെ പുരാതനസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചു ജിജ്ഞാസയുള്ള വിദ്യാർത്ഥികൾക്കെല്ലാം കേരളീയദൃശ്യകല അതിപ്രധാനമായ ഒരു അദ്ധ്യയനവിഷയമായിരിക്കുന്നതാണ്.

കേവലമായ അഭിനയത്തിനും ഗുണത്തിനും നൽകുന്ന പ്രാധാന്യമാണ് കേരളീയ രംഗകലയ്ക്ക് തമിൾ, തെലുങ്ക്, കണ്ണാടകം, ഇംഗ്ലീഷ് മുതലായ ഭാഷകളിലെ ആധുനികദൃശ്യകലാപ്രയോഗത്തെ അപേക്ഷിച്ചു ഉൽക്കണ്ഠവിശേഷം ജനിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു സ്വഭാവം. സർവ്വപ്രധാനമായ ധർമ്മമായിട്ടുതന്നെ ഇതിനെ പക്ഷേ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. നാടകം, നാട്യം മുതലായ സംജ്ഞകൾ നമ്മുടെ ഈ രംഗപ്രയോഗരീതിയുടെ പ്രമാണാനുരോധതപവും മാതൃതപവും വ്യക്തമാക്കുന്നവയാണ്; ഒരു സംസ്കൃതനാടകം രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അഭിനയത്തിനു



നൽകേണ്ട സ്ഥാനം സൂചിപ്പിക്കുവാൻ അവ  
 ശക്തങ്ങളാണല്ലോ. പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ വള  
 ന്നവന്നിട്ടുള്ള ദൃശ്യവിനോദഭേദങ്ങളെല്ലാം പ്ര  
 ഭവം സംസ്കൃതനാട്യകലയാണെന്നു സർവ്വവിദിത  
 മാകുന്നു. അഭിനയവിദ്യയുടെ ശാസ്ത്രീയവിവരണ  
 ത്തിനാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഗണ്യമായ ഭാഗം  
 പൂജനീയനായ ഭരതമഹർഷി വിനിയോഗിച്ചിട്ടു  
 ള്ളതെന്നും പ്രകൃതത്തിൽ പ്രസ്താവമത്രെ. ഇ  
 ത്താദികളിൽ മഹർഷി വിവരിച്ചിട്ടുള്ള അനേകം  
 ഭാവങ്ങൾക്കും നിലകൾക്കും അംഗവിന്യാസഭേ  
 ദങ്ങൾക്കും സജീവലക്ഷ്യങ്ങൾ കേരളീയ നടന്മാ  
 രുടെ അതുല്യജനകവും, കലാചതുരവും ആയ  
 രംഗപ്രയോഗങ്ങളിൽ ഇന്നും കാണാമെന്നു അ  
 തിശയോക്തിസ്സർവ്വമില്ലാതെത്തന്നെ പറയാവുന്നതാ  
 ണ്. അഭിനയത്തിനും നൃത്തത്തിനും അവ അ  
 ഹ്മിയ്ക്കുന്ന അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനം നൽകു  
 ന്നതിൽ, നമ്മുടെ നാട്യവേദി പൗരാണികമാ  
 യ ഹൈന്ദവദൃശ്യകലാസമ്പ്രദായത്തിന്റെ ആദ  
 ൾങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുകമാത്രമാണ് ചെയ്തിട്ടുള്ള  
 തെന്നു് ഇത്രയുംകൊണ്ടു് സ്പഷ്ടമായിരിക്കുമെന്നു  
 വിചാരിക്കുന്നു.

കേരളീയ ദൃശ്യകലയുടെ മറ്റൊരു പ്രധാ  
 നസ്വഭാവം ശാസ്ത്രീയരീതിയിൽ ഏല്പെടുത്തി  
 യിട്ടുള്ള അംഗീകഭാഷയുടെ അനന്യസാധാരണ



മായ പ്രയോഗമാണ്. ആശയപ്രകാശനത്തിനു സംസാരഭാഷയെ അല്പമെങ്കിലും ആശ്രയിക്കാതെ അംഗമുദ്രകളെ മാത്രം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ചില 'ക്രീഡനീയക'ങ്ങൾതന്നെ ഉണ്ട് എന്നു വരുമ്പോൾ ഇതിനുള്ള പ്രാധാന്യം എത്രമാത്രമാണെന്നു സുഗ്രഹമാവുമല്ലോ. ആശയങ്ങളെ സ്റ്റരിപ്പിയ്ക്കുവാൻ വിവിധങ്ങളായ ആട്ടങ്ങളും നാട്യങ്ങളും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആംഗികമുദ്രകളെ മുഖ്യമായിട്ട് മുന്നിനുമായി തിരിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.

(1) സാഹജികമുദ്രകൾ. ശക്തിമത്തായ വികാരത്തിനോ സ്തോഭത്തിനു അധീനനായ വക്താവ് അറിയാതെതന്നെ സ്വയം പ്രയോഗിയ്ക്കുന്നവയാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നത്. വരിക, പോവുക, ഉണ്ണുക മുതലായ പ്രവൃത്തികളെ നിദ്ദേശിയ്ക്കുന്ന അംഗചേഷ്ടകൾ ഇതിനു ഉദാഹരണങ്ങളാകുന്നു. (2) അനുകരണമുദ്രകൾ. ഒരു വസ്തുവിന്റെയോ, മൃഗത്തിന്റെയോ, ആളുടെയോ ആകൃതി അഥവാ ഏദയംഗമമായ ഒരു പ്രത്യേകധർമ്മം അനുകരണംകൊണ്ടു വിശദമാക്കുകയാണ് ഇവ സാധിയ്ക്കുന്നത്. സിംഹം, ആന, പൂലി, മത്സ്യം, ആമ മുതലായവയുടെ രൂപങ്ങളേയും നിരീക്ഷണഗമനാദിചേഷ്ടകളേയും അനുകരിക്കുന്ന മുദ്രകൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽ



പെടുന്നു. (3) സാങ്കേതികമുദ്രകൾ. താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളുമായ മുദ്രകളെ ലൌകികോപയോഗത്തിനു വികസിപ്പിച്ചും പരിഷ്കരിച്ചും പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയതിൽനിന്നു് ആണു് ഇവയുടെ ആവിർഭാവം. ആവാഹനം, ഭാനം, അഭയം, ആരാധനം മുതലായവയുടെ മുദ്രകൾ നോക്കിയാൽ ഈ തത്വം ബോദ്ധ്യമാകുന്നതാണു്. വൈധികങ്ങളായ (Ritualistic) മൗലികമുദ്രകൾ ചാക്യാന്മാർക്കു സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ഉപകരിയ്ക്കുന്നതിനുവേണ്ടി വികസിപ്പിച്ചിരിക്കണം. അവരിൽനിന്നായിരിക്കണം കേവലം ലൌകികങ്ങളായ ദൃശ്യവിനോദഭേദങ്ങളിലേയ്ക്കു് അവ സംക്രമിച്ചതു്. സഹജപ്രേരണ, അനുകരണവാസന, സങ്കേതം ഈ മൂന്നുപാധികളെ അവലംബിച്ചു് ഉൽഭൂതങ്ങളായിട്ടുള്ള അഭിനയമുദ്രകളെ കലർത്തിയതിന്റേയും പരത്തിയതിന്റേയും ഫലമായ ഈ മൂന്നു വിഭാഗത്തേയും വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയതാണു് ആംഗികഭാഷ. [ചില പ്രത്യേകമുദ്രകളുടെ ഹായ അന്യത്ര കൊടുത്തിട്ടുള്ളതു നോക്കുക].

മൗലികമായിട്ടു നോക്കുമ്പോൾ താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളുമായ മുദ്രകൾ തന്നെ സഹജങ്ങളും അനുകരണരൂപങ്ങളും സുഗമങ്ങളും



ആയ ആംഗുളങ്ങളെ പ്രസ്താവിച്ചവരായിരിക്കണമെന്നു പറയാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് രംഗപ്രയോഗത്തിനു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ആംഗവിനിർദ്ദേശങ്ങൾക്കൊക്കെ ആധാരം താത്ത്വികങ്ങളും മാത്രികങ്ങളും ആയ മുദ്രകളായിരുന്നു എന്നു പ്രസ്താവിച്ചാൽ അസംഗതമാവുകയില്ല. സാഹചര്യങ്ങളും അനുകരണജന്യങ്ങളുമായ ആംഗികഭാഷകൾ അതിനെ അനന്തരം പോഷിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. സംസ്കൃതനാടകവേദിയ്ക്കു സംബന്ധിച്ചിടത്തോളമെങ്കിലും, ഈ ആംഗമുദ്രകൾ പ്രയോഗിക്കുവാൻ ഭൂതകാലത്തു ദിവ്യമായ സംസ്കൃതഭാഷയ്ക്കു പ്രചാരം നൽകുവാൻ കൂടിയാണെന്നു ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല, മറ്റൊരു പ്രായോഗികോദ്ദേശംകൂടി ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. നിത്യകർമ്മാനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കിടയ്ക്കു ബ്രാഹ്മണർക്കു അവൈദികമായ ദേശഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുവാൻ പാടില്ലെന്നാണു ആചാരനിഷ്ഠ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നത്. അമ്പലവാസികളുമായി, അതേ സമയത്തുതന്നെ, ആശയവിനിമയം ചെയ്യാതെ കഴിച്ചുകൂടുക അവർക്കു സുകരമായിരുന്നില്ല. ഈ ഉദ്ദേശം നിവൃത്തിക്കുന്നതിനു സംസ്കൃതത്താൽ സാധിക്കുകയില്ലല്ലോ. തന്മൂലം നമ്പൂതിരിമാർ സുഗ്രഹമായ ഒരു ആംഗഭാഷാസംഹിത നടപ്പാക്കിയിരിക്കണം.



ഉദ്ദേശം എന്തായിരുന്നാലും, ഈ ഉപായം, അക്ഷരജ്ഞാനമില്ലാത്തവർക്കുപോലും നാടകാദികളിലെ ഭാഷ ഗ്രഹിക്കുന്നതിനും അവ അധികം ആസ്വദിക്കുന്നതിനും വളരെ സഹായമായിത്തീർന്നു. ഇതുതന്നെ ആയിരുന്നിരിക്കാം ആദ്യത്തെ ഉദ്ദേശം എന്നാണു് ചാക്യാന്മാർ ഉപയോഗിക്കുന്ന ലഘുതരമായ ആംഗുഭാഷയിൽനിന്നു പ്രത്യക്ഷമാവുന്നതു്. കഥകളിയിലെ മുദ്രകൾ കുറെ കൂട്ടി വ്യാപകവുമാകുന്നു. രണ്ടു ഭാഗത്തെയും കൈകൾ നീട്ടിയാൽ അവയുടെ മുട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കുള്ള സ്ഥലം മാത്രമേ ചാക്യാരുടെ കരമുദ്രകൾ വ്യാപിക്കുന്നുള്ളൂ. കഥകളിയിലെ നടൻ ഈ നിയന്ത്രണം ആവശ്യമില്ല. രണ്ടു കൈയും നീട്ടിയാൽ എത്തുന്നതുവരെയുള്ള സ്ഥലം അയാളുടെ ആംഗികാഭിനയത്തിനു് അധീനമായിരിക്കുന്നു. സ്ഥലം അധികം ഉപയോഗിക്കാവുന്നതിനാൽ ആട്ടക്കഥാമുദ്രകൾക്കു ഭംഗി വളരെക്കൂടും; അവ കുറെക്കൂടി വ്യക്തവും സുഗമവും ആയിരിക്കയും ചെയ്യും. കൂത്തിനും കൂടിയാട്ടത്തിനും വന്നുചേരുന്നവരെക്കാൾ വളരെ അധികം ആളുകൾ കഥകളി കാണുവാൻ വന്നുകൂടുമല്ലോ. അവരിൽ ഭൂരിപക്ഷം അക്ഷരജ്ഞാനംപോലും ഇല്ലാത്തവരായിരിക്കയും ചെയ്യും. അവർക്കു രസിക്കുവാൻ കഴിയണമെന്ന സങ്കല്പം മൂലമായിരിക്കാം



കഥകളിയിലെ നടനപയോഗിക്കുവാനുള്ള ആംഗുളം ഇപ്രകാരം രൂപവൽക്കരിച്ചത്. ആശയനിവേദനത്തിനുള്ള ഉപകരണം ആയിട്ട് ഹസ്തമുദ്രകൾ കൂത്തിരുമുൻപുതന്നെ ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നിരിക്കണം. ആരംഭത്തിൽ, മുദ്രകളെല്ലാം സ്വാഭാവികവും സുഗമവും ആയിരുന്നു. കാലാന്തരത്തിലാണ് പരിഷ്കരിച്ചും പോഷിപ്പിച്ചും ശാസ്ത്രീയരീതിയിൽ, വൈചിത്ര്യത്തിനു വകയില്ലാതെ, വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയത്. ഈ വിഷയം സാംഗോപാംഗം വിസ്തരിച്ചു പഠിക്കേണ്ട ഒന്നാകുന്നു.

സംസ്കൃതമായാലും ഭാഷയായാലും നമ്മുടെ ദൃശ്യകലയ്ക്കുള്ള പ്രത്യേകധർമ്മം ഈ മൂന്നാണ്: വൈവിധ്യം, അഭിനയപ്രാധാന്യം, വ്യവസ്ഥാപിതമായ ആംഗുളാഷ.

നമ്മുടെ മിക്ക രംഗവിനോദങ്ങൾക്കും ഉള്ള വിശേഷസ്വഭാവമാണ് മതപരമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം. ചിലതിൽ അതു സൂക്ഷ്മവും ചിലതിൽ സ്ഥൂലവും ആയിരിക്കുമെന്നമാത്രം. അതിനാൽ പ്രസ്തുതോപാധിയെ അവലംബിച്ച്, ദൃശ്യവിനോദങ്ങളെ മൂന്നായി വിഭജിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. കേവലം മതവിഷയകമായവയാണ് ഭഗവതിപ്പാട്ട്, തീയ്യപ്പാട്ട്, പാന; പാട്ട്, കണിയാർകളി, മുടിയേറു എന്നിവ. ഏതാ



മുത്തുപുറപ്പാട്, തുള്ളൽ, കുറത്തിയാട്ടം, മോഹിനിയാട്ടം, കൈയ്ക്കൊട്ടിക്കളി, പാറകം, കഥകളി എന്നിവ കേവലം ലൗകികമാകുന്നു. സംഘകളി, കൂത്തു, കൃഷ്ണാട്ടം, ഇവ കേവലം മതപരമോ കേവലം ലൗകികമോ അല്ല; മദ്ധ്യവർത്തികളത്രെ.

ഭാഷയും ഇഴുകുമായ ഒരു വിഭജനത്തിന് അനുക്രമമായിരിക്കുന്നുണ്ട്. ആദ്യത്തെ രണ്ടു വകുപ്പുകളിൽപ്പെട്ടവ ദേശഭാഷാനിബലങ്ങളത്രെ. മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗം സംസ്കൃതമയമാകുന്നു. ഗാനം, നൃത്തം, അഭിനയം, ഇവയുടെ പ്രാധാന്യം പ്രാധാന്യങ്ങളും മറെറാരു വിഭജനോപാധിയായി അംഗീകരിക്കാവുന്നതാണ്. കഥകളിയിലും കൂത്തിലും പ്രഥമസ്ഥാനം അഭിനയത്തിനാകുന്നു. കുറത്തിയാട്ടത്തിലും മോഹിനിയാട്ടത്തിലും നൃത്തമാണ് മുഖ്യമായിരിക്കുന്നത്. കൈയ്ക്കൊട്ടിക്കളിയിൽ ലഘുവായ ഒരുതരം ലാസ്യവും ഗാനവും കലർന്നിരിക്കുന്നു.

കൂത്തും കൃഷ്ണാട്ടവും ഒഴികെയുള്ള ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിലെല്ലാം, നടന്മാർക്കും നാട്യത്തിനും ധാരാളം സ്വാതന്ത്ര്യം അനുവദിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവയ്ക്കൊന്നിന്നും കേമമായ രംഗവിധാനമൊന്നും ആവശ്യമില്ല. തുറന്നുകിടക്കുന്ന ഒരു സ്ഥലം, വേദിയായിട്ടുപയോഗിക്കുവാൻ ഒരൊത്തു ചെറി



യ ഒരു പന്തൽ, വണ്ണമുള്ള ഒരു തിരശ്ശീല, ഇത്രയുമായാൽ രംഗം സജ്ജമായി. കലാസാമത്വത്തോടുകൂടി രംഗത്തിൽ വെളിച്ചം വിനിയോഗിച്ചു് അഭിനയത്തിന്നു ഹൃദയംഗമത സമ്പാദിപ്പാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പതിവേ ഇല്ല. ഒരു വലിയ നിലവിളക്കു്, രണ്ടു പുറത്തേയ്ക്കും തിരിയിട്ടു കൊള്ളുത്തിവയ്ക്കുയാണു സാമാന്യസമ്പ്രദായം. വീണ, മൃദംഗം മുതലായ സംഗീതയന്ത്രങ്ങളുടെ മധുരസ്വരംകൊണ്ടു് ആകർഷകതപം അധികമാക്കുവാനുള്ള ശ്രമം ഈ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിൽ ഇല്ലതന്നെ. ചെണ്ട, മട്ടളം മുതലായ ആസുരവാദ്യങ്ങളുടെ മേളവും ഗായകന്മാരുടെയോ ലാസകന്മാരുടേയോ ഗാനവും സമ്മേളിച്ചു ഒരന്തരീക്ഷത്തിലായിരിക്കും രംഗപ്രയോഗം.

രംഗവാദ്യാദികളുടേയും വേഷവിധാനാദികളുടേയും കേവലം പ്രാകൃതികമായ സ്വഭാവം, നടന്മാർ ജനസാമാന്യത്തിന്റെ സമ്മതിയും ശ്ലാഘയും സമ്പാദിക്കുന്നതിന്നു സ്വയം എത്രമാത്രം കലാകൗശലം പ്രയോഗിക്കേണ്ടിയിരുന്നു എന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. ഗ്രാമീണജനതയ്ക്കു മാത്രമല്ല സംസ്കൃതാശയന്മാരായ പരിഷ്കൃതന്മാർക്കു പോലും ഈ ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങളിൽ പലതും മനോരഞ്ജകങ്ങളായ വിനോദങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നതിന്നു്



മുഖ്യമേൽ ആ നടന്മാരുടെ സർപ്പാതിശായിയായ അഭിനയ വൈദഗ്ദ്ധ്യമാകയാൽ അവർക്ക് അഭിമാനത്തിനവകാശമുണ്ട്.

## ൩. മതപരങ്ങളായ

### ദൃശ്യവിനോദങ്ങൾ.

ഭഗവതിപ്പാട്ട്, തീയ്യാട്ട്, പാമ്പ, പാട്ട്, കണിയാർകളി, മുടിയേറു ഇവയാണല്ലോ മതപരങ്ങളായ ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങൾ. ദേവിയുടെ മാഹാത്മ്യത്തെ പ്രസ്താവിക്കുവാൻ കാവുകളിലും കാളീക്ഷേത്രങ്ങളിലും വച്ചാണ് പ്രായേണ ഇവ പ്രകടിപ്പിക്കാറുള്ളത്. ക്ഷേത്രാധികാരികൾ പ്രതിവർഷം ഉത്സവമെന്ന നിലയിൽ ഭഗവതിപ്പാട്ടും മറ്റും നടത്തിക്കാറുണ്ട്. ഭക്തന്മാരായ ഗ്രാമീണരുടെ വഴിപാടുകളായിട്ടും ഇവ നടത്തുന്നത് സാധാരണമാകുന്നു. ഏതായാലും ദേവീഭക്തിക്കു മുഖ്യമായ സ്ഥാനമുള്ളതിനാൽ മാത്രമാണ് ഈ വിനോദങ്ങളെ മതപരങ്ങളെന്നു ഇവിടെ വ്യവഹരിക്കുന്നത്. ശക്തന്മാരായ നന്തിനും ശാക്തേയസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കും പ്രചാരമുള്ളവയായാലും ദേവിയുടെ മഹിമാതിശയം സവിശേഷം വാഴ്ത്തുവാനും ആണ് ഇവ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്നു ഉറപ്പാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണ് ഭഗവതുകാരാധന



ത്തിന് അന്നു കല്പിച്ചിരുന്നതെന്നു ഈ സന്ദർഭത്തിൽ അനുസ്മരണീയമാകുന്നു. കാളി ഭാരിക. നെ നിഗ്രഹിച്ചതോ ഗൗരി ശിവനെ സ്വാധീനമാക്കിയതോ ആയിരിക്കും ഈ ഗാനങ്ങളിൽ സാമാന്യമായിക്കാണുന്ന കഥാബീജം. ദേശഭാഷയിലാണ് ഇവയെല്ലാം രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഈ ദൃശ്യഭേദങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് ചില പ്രത്യേകവസ്തുക്കാരാണ്. താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളും ആയ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ചില അപക്വമാതൃകകൾ പല ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളിലും കാണുന്നുണ്ട്. എല്ലാം കൂടി ആലോചിക്കുമ്പോൾ, പ്രാചീനകാലത്ത് വന്യദേവതകളെ ഏതദ്ദേശീയർ ആരാധിച്ചുപോന്ന രീതികളുടെ അവശേഷങ്ങളായിരിക്കണം ഭഗവതിപ്പാട്ട്. മറ്റും എന്ന് അനുമാനിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ആര്യസംസ്കാരം ഇവിടെ പരക്കുകയും ഉറയ്ക്കുകയും ചെയ്തതോടുകൂടി ശക്തിപൂജാപരമായിരുന്ന ജനസമൂഹം പരിഷ്കൃതമായ ആര്യസമൂഹായത്തിൽ ലയിക്കുകയും ഉൽക്കർഷം പ്രാപിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കണം.

### i ഭഗവതിപ്പാട്ട്.

ദേവാലയങ്ങളിലോ ബ്രാഹ്മണഗൃഹങ്ങളിലോ വെച്ചു സാധാരണമായി നടത്താറുള്ള ഒന്നാണ് 'ഭഗവതിപ്പാട്ട്'. പൂക്കല, കുരുത്തോല മു.



തലാവകൊണ്ട് അലങ്കൃതമായ ഒരു തറയിൽ പച്ച, ചുവപ്പ്, മഞ്ഞ, വെള്ള, കരി ഈ വർണ്ണങ്ങളിൽ ഉള്ള പലതരം പൊടികളാൽ, അനേകം ഭജങ്ങളോടുകൂടിയ ഉഗ്രമായ ദേവീരൂപം കുറുപ്പന്മാർ വരയ്ക്കുന്നു. അനന്തരം അതിനു ജീവപ്രതിഷ്ഠ ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കുളമെഴുതുന്നതിന് വാസനയും പരിശീലനവും ആവശ്യമാകയാൽ ഇത് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ചിത്രരചനാഭേദമാണ് എന്നു പ്രസ്താവിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. ചില ഗാനോപകരണങ്ങളുടെ സാഹായ്യത്തോടുകൂടി കളത്തിന്റെ ചുറ്റുമിരുന്ന് കുറുപ്പന്മാർ ദേവിയുടെ അപദാനങ്ങളെ പരാമാശ്റിക്കുന്ന പാട്ടുകൾ പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ ദേവിയുടെ കോമരം അഥവാ വെളിച്ചപ്പാട്, കലികേറി ഇടംകൈയിൽ ചിലമ്പു കീലുകിക്കൊണ്ടും വലംകൈയിൽ വാളിളക്കിക്കൊണ്ടും തുള്ളി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. ദേവി തന്നെയാണു താൻ എന്നു സങ്കല്പത്തിലാണ് വെളിച്ചപ്പാട് തുള്ളിവന്നു 'കുലിക്കുന്നതു'. ദേവിയുടെ നിരതിശയമായ ശക്തിയും നിരുപമമായ മഹിമയും, അനല്പമായ ദയാവാത്സല്യാദികളും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു, ആരാധകന്മാരുടെ ഭക്തിപ്രകടനത്തിൽ പ്രീതി വെളിവാക്കി, അവരുടെ ചില നൃനതകളെ നിദ്ദേശിച്ചു, പാട്ടു നടത്തിയതിലുള്ള സത്തുഷ്ടി സു



ചിപ്പിച്ചു എന്നും അവരുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ ജാഗ്രതയായിരിക്കുമെന്ന് ആശ്വസിപ്പിക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്പാട് 'കല്പന പറഞ്ഞു' കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും പാട്ടും കൊട്ടും തുടരുന്നുണ്ടായിരിക്കും. ക്രമത്തിൽ കലിയടങ്ങുകയും കോമരം ഭഗവതിയുടെ നടയ്ക്കൽ നമസ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭഗവതിപ്പാട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകളിത്രമാത്രമാണ്.

## ii തീയ്യോട്ട്.

ഇതു എല്ലാ കാര്യങ്ങളിലും ഭഗവതിപ്പാട്ടിനോടു തുല്യമായ ഒന്നാകുന്നു. എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസം ഉണ്ട്. പാട്ട് അഞ്ചാമത്തെ ചെട്ടത്തിലെത്തുമ്പോൾ ആവേശാധിനമായ കോമരം തീയ്യിൽ ചാടുകയും പതുക്കെ കാൽച്ചുവടു വെച്ചുകൊണ്ടുള്ള നൃത്തം ആരംഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭഗവതിപ്പാട്ടിലെ നൃത്തം ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ നേർച്ചയായിട്ടോ, ഏതെങ്കിലും ഒരു വഴിപാടായിട്ടോ ആണല്ലോ. തീയ്യോട്ടിലെ നൃത്തം എല്ലാക്കാലത്തും ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ മുഴുവൻ നേർച്ചയോ വർഗ്ഗീയമായ ഏതെങ്കിലും വഴിപാടോ ആയിരിക്കുന്നതാണ്. നമുക്ക് ഇതിൽ ഗൗരവനീക്കേണ്ട സംഗതി അതിലെ സംഗീതഭാവവും, ഒരു തുറന്ന സ്ഥലത്തു ധാരാളം തിങ്ങിക്കൂടുന്ന ആളുകളുടെ പ്രബോധനത്തിനായി ദേവീപ്രതിനിധിയുടെ നിലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന



ഒരു വൃകതിയുടെ ആ വിശേഷപ്പെട്ട ഗുണവും മാത്രമാകുന്നു. തിര്യോട്ട രണ്ടു വിധത്തിൽ ഉണ്ട്. തിര്യോട്ട ഉണ്ണികൾ നടത്തുന്ന ഭദ്രകാളിത്തീര്യോട്ട കൊച്ചിയിലും തിരുവിതാംകൂറിലും, തിര്യോട്ട നമ്പ്യാർ നടത്തുന്ന അയ്യപ്പൻ തിര്യോട്ട മലബാറിലും ആണു കണ്ടുവരുന്നത്.

### iii പാന.

മുൻ പ്രസ്താവിച്ചവയോടു വളരെ സാമ്യമുള്ളതും സാങ്കേതികമായി മാത്രം അവയിൽനിന്നു സ്വല്പം വ്യത്യാസമുള്ളതും ആയ മറ്റൊരു തരം ഗുണമാകുന്നു പാന. ഇതിന്റെ രണ്ടു രൂപങ്ങൾ ഇപ്പോൾ പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. ഒരു വൃകതിയുടെ മാത്രം നേർച്ചയാകുന്നു ഒന്ന്. അതിൽ ഒരു കോമരം മാത്രമേ പങ്കെടുക്കുകയുള്ളൂ. ഏതു ക്ഷേത്രത്തിലാണോ ആ നേർച്ച നടത്തുന്നത് ആ ക്ഷേത്രത്തോടു സംബന്ധിച്ച വെളിച്ചപ്പാടായിരിക്കും അത്. രണ്ടാമത്തേ ജാതി പാന ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രത്യേക വസ്തുത്തിന്റേറയോ, ഗ്രാമത്തിന്റേറയോ വഴിപാടായിരിക്കും. ഇതിൽ അയൽപക്കത്തുള്ള സകല ഭഗവതി ക്ഷേത്രങ്ങളിലേയും കോമരങ്ങൾ ഭാഗഭാക്കുകളാവും. അവർ പതിവുപോലെ മാന്ത്രികമായ വേഷത്തിൽ വസ്രധാരണം ചെയ്തു ചെണ്ട, കൊമ്പു, കുഴൽ മുതലായ ആസൂരവാദ്യങ്ങളുടെ സംഗീതധ്വനിയോ



ധനസംരക്ഷണമായി ഏകോപിച്ച് ഒരു തരം അപൂർവ്വ  
 ഗുണം ചെയ്യും. ഇതിന്റെ തന്നെ ഒരു വകഭേ  
 ദമായി മൂന്നാമതൊരുതരം ഗുണം കൂടിയുണ്ട്.  
 അതും ഒരു ഭഗവതീക്ഷേത്രത്തിന് മുൻവശത്തു  
 വെച്ചുതന്നെയാണ് നടത്തുക പതിവ്. കടു  
 പ്പൊട്ടന്മാരാണ് ഇതിന്റെ നടത്തിപ്പുകാർ.  
 പാനയ്ക്കിരിക്കുന്നതിന് മുമ്പായി ഇക്കൂട്ടർ ധാരാ  
 ളം ചാരായം കുടിച്ചു അതിന്റെ ലഹരിക്കു വ  
 ശംവദരാവുക സാധാരണമാണ്. അധിക കാല  
 തേയ്ക്കുക മഴ പെയ്യാതെയിരിക്കുമ്പോൾ മഴ പെ  
 യ്ക്കിയെന്നതിനുവേണ്ടി ഗ്രാമീണരെല്ലാവരും കൂടി  
 നടത്തുന്ന ഭഗവതീസേവയാകുന്നു പ്രസ്തുത പൈ  
 ശാചിക ഗുണം. ഇവയുടേയും ഇതുപോലെ ഭഗ  
 വതീയുടെ പേരിൽ നടത്തുന്ന മറ്റു വിനോദങ്ങ  
 ളുടേയും ദ്രാവിഡമായ ആഗമത്തിന് പ്രത്യക്ഷവും  
 ശക്തിമത്തുമായ ഒരു തെളിവ്യാകുന്നു ഇതെന്നുള്ള  
 തിന് പക്ഷാന്തരം കാണുവാൻ സംഗതിയില്ല.

iv പാട്ട്.

വിവാഹം മുതലായ ആഘോഷങ്ങളിൽ  
 മംഗളപൂർത്തിക്കുവേണ്ടി ധനികകുടുംബങ്ങൾ കൊ  
 ളഭാടാറുള്ള കേവലം കുടുംബസംബന്ധം [ഗാർ  
 ഹികം] ആയ ഒരു കർമ്മമാകുന്നു പാട്ട്. ചട  
 ങ്ങുകളിലോ തത്ത്വങ്ങളിലോ മുൻ പ്രസ്താവി  
 ച്ച വിഭാഗങ്ങളിൽനിന്ന് ഇതിന് പരയത്ത്



ക്കു വൃത്യാസമിപ്ത. താന്ത്രികമായ വിധിപ്രകാരം സജ്ജമാക്കിയിട്ടുള്ള പീഠത്തിൽ ശ്രീപാർവ്വതീദേവിയെ ആവാഹിച്ചു. ഇരുത്തി സ്തുതിഗാനങ്ങൾ പാടി പ്രാർത്ഥിക്കുകയാകുന്നു ഇതിന്റെ മതപരമായ ഭാഗം. പുഷ്പിണികൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന അമ്പലവാസിസ്രീജനങ്ങളിൽ ഒരു വർഗ്ഗക്കാരാണ് ഇതു നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. ഒരു ലോഹഫലകത്തിൽ ഒരു മേശക്കത്തികൊണ്ടു ഉണ്ടാക്കുന്ന ധ്വനിവിശേഷത്തിന്നനുസരണമായി ഇവർ പാടുന്നു. അതേ അവസരത്തിൽ, ദേവിയുടെ മുൻഭാഗത്തു് ധ്യാനനിഷ്ഠകളായി രണ്ടു സ്ത്രീകൾ അവരുടെ ജാതീയമായ മംഗളവേഷത്തിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. പാട്ടു തുടർന്നുകൊണ്ടിരിക്കേത്തന്നെ ഇവർ ആവേശം കൊള്ളുകയും, വൃത്താകാരത്തിൽ നൃത്തം വെച്ചു ദേവിയുടെ കല്പനകളെ അറിയിക്കുകയും ചെയ്യും. അതിരാവിലേ ആരംഭിക്കുന്ന ഈ കർമ്മം അപരിത്യാജ്യമായ വിരാമങ്ങളോടുകൂടി അഹോരാത്രം നീണ്ടുനില്ക്കുന്നു. മുൻവിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും ദേവീമാഹാത്മ്യം തന്നെയാകുന്നു ഉൽഘോഷിക്കപ്പെടുന്നത്. എന്നാൽ ഒരു വൃത്യാസം മാത്രം ഇവിടെ ദർശിക്കുവാൻ സാധിക്കും. ആദ്യത്തെ വിനോദങ്ങളിൽ കോമരം ആൺ കലികൊണ്ടു തുളക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഒരു സ്ത്രീയാകുന്നു ദേവീപ്രാതിനിധ്യം വഹിച്ചു നൃത്തം ചെയ്യുന്നത്.



## ൮ കണിയാർകുളി.

കൊച്ചിയിലെ ഉത്തരപ്രദേശങ്ങളിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള മറ്റൊരുതരം കൗതുകകരമായ പ്രദർശനമാകുന്നു കണിയാർകുളി. ഇതും ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളിൽതന്നെയാകുന്നു ആഘോഷിക്കുക. ഈ കുളി ഉണ്ടാകാറുള്ള അവസരത്തിൽ, തോരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും കൊടികളെക്കൊണ്ടും അലംകൃതമായ ദേവാലയത്തിൽ സവിശേഷമായി അലങ്കരിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു പന്തൽ നിർമ്മിക്കുന്നു. അതിന്റെ ഒരു നടുവിലായി വച്ചിരിക്കുന്ന വലിയ നിലവിളക്കിനു ചുറ്റും കുളിക്കാർ ശാന്തനായിത്താഴുന്നതും അനുരോധമായി ഇത്തരം ആരംഭിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത നത്തനം മഹാകാളിയുടേയും മഹാകാളന്റെയും ഇത്തത്തിന്റെ അനുരണനമാണെന്നാണ് വെയ്ക്കുക. ഈ പ്രദർശനം സാധാരണ മൂന്നുദിവസത്തേയ്ക്കു നീണ്ടുനില്ക്കുന്നു. സംഗീതത്തെ ആസ്വദമാക്കിയാണ് ഓരോ ദിവസത്തേയും വിഭാഗത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നത്. ഒന്നാം ദിവസം ആണ്ടിക്രമം, രണ്ടാം ദിവസം വള്ളുവൻപാട്ട്, മൂന്നാം ദിവസം മലമപ്പാട്ട്, ഇങ്ങനെയാണ് ഇതിന്റെ കാലികമായ വിഭജനം. ആണ്ടവരെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന നാട്യത്തിനാകുന്നു ആണ്ടിക്രമം എന്നു പറയുന്നത്. ആണ്ടവർ പരമശിവന്റെ



സന്തതിയായ സുബ്രഹ്മണ്യൻതന്നെ. ഒരു തത്വ  
 ജ്ഞാനിയും ദിവ്യനും ആണെന്നു കരുതിപ്പോരുന്ന  
 വള്ളവനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്തുതിയാണ് വള്ളവൻ  
 പാട്ടിലെ മുഖ്യ പ്രതിപാദ്യം. മൂന്നാമത്തേതി  
 ന്റെ ആഗമം എന്തെന്നു വ്യക്തമായി അറിയു  
 വാൻ സാധിക്കുന്നില്ല; പക്ഷേ ഏതെങ്കിലും ഗി  
 രീഗീതപാടുകയായിരിക്കാം അതിൽ ചെയ്യുന്ന  
 ത്ത്. ഇടക്കിടയ്ക്കു സാമുദായികങ്ങളായ സംഭവ  
 ങ്ങളുടെ സൂചനകൾ കാണാമെങ്കിലും ഈ പാട്ടു  
 കളെല്ലാംതന്നെ. അത്യന്തം ഭക്തിദ്വാരകങ്ങളാ  
 കുന്നു. പ്രധാനമായ പ്രദർശനം പന്തലിൽവെച്ചു  
 തന്നെയാണ് നടത്തുക. ഓരോ ദിവസവും ഇ  
 ന്ന പാട്ടാണ് പാടേണ്ടത് എന്നു വ്യവസ്ഥത  
 ന്നെയുണ്ട്. ഗാനങ്ങളും നൃത്തങ്ങളും കഴിഞ്ഞാൽ,  
 പ്രഹസനരൂപത്തിലുള്ള ഏതെങ്കിലും സംഗതി  
 അവതരിപ്പിക്കുകയായി. ഇതിൽ പല ജാതി  
 ക്കാരുടേയും വേഷം കെട്ടുകയും അവരുടെ ഭോ  
 ഷങ്ങളും ഹാസ്യോദ്ദീപകമായ വിധത്തിൽ അന്നു  
 കരിക്കുകയുമാണു പതിവ്. കളിയുടെ ഈ ഭാ  
 ഗത്തിനു 'പൊറാട്ട്' \* എന്നു പറയുന്നു. അ  
 തിന്റെ മുഖ്യമായ ഉദ്ദേശ്യം നമ്ബും പരിഹാ  
 സവുമാണെന്നു. ആ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിക്കായി ഓരോ

---

\* പ്രധാനമായ കഥയിൽനിന്നു ബാഹ്യമായ ആട്ടം എ  
 ന്നായിരിക്കാമത്ത്.



കളിക്കാരനും അതാതു പാത്രത്തിനു യോജിച്ച വേഷം ധരിച്ചു രംഗപ്രവേശംചെയ്യണം. മൂന്നാം ദിവസത്തെ പാട്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാൽ എല്ലാ കളിക്കാരും ഒന്നിച്ചുകൂടി ആ ദേവാലയത്തിലെ അധിഷ്ഠാനമുന്തിയായ ദേവിയെ ഭക്തിപൂർവ്വം വന്ദിച്ചു രംഗത്തിൽനിന്നു നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക തരത്തിലുള്ള വിനോദമാകുന്നു ഇതും. കണ്ഠവും വാദ്യവും ആയ ഗീതവും നൃത്തനാട്യങ്ങളും ഇതിലും മുഖ്യമായ ഘടകമാണ്. പക്ഷേ, ഇതരവിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇതിലും പ്രമുഖവും അംഗീയമായ സ്ഥാനം ദേവാലയപ്രതിഷ്ഠിതയായ ഭഗവതിക്കാണ്. തന്മൂലം സ്വാഭാവികമായി ഇതും ഭഗവതീവിശ്വാസത്തിന്റെ മഹത്വത്തെ പ്രസ്താവിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതെന്നു പറയാം. പാനയേപ്പോലെ കുടുംബസംബന്ധിയോ വർഗ്ഗീയമോ ആയ ഒരു ആഘോഷമാകുന്നു ഇത്. യുവാക്കന്മാർക്കും ബാലന്മാർക്കും ഇതിൽ പങ്കെടുക്കാം. ഒരു വഴിപാടായിട്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ ക്ഷേത്രസംബന്ധമായ ഒരു ആചാരമായിട്ടുതന്നെയോ ഇത് ആഘോഷിക്കപ്പെടുവരുന്നു.

#### vi മുടിയേറം.

ഇതു പൂർവ്വോക്തങ്ങളായ വിനോദങ്ങളിൽനിന്നു അത്യന്തഭിന്നവും, ദേവീഭക്തിയുമായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വിനോദങ്ങളെയെല്ലാം



മപേക്ഷിച്ചു ഏറ്റവും മുഖ്യവുമാണ്. കാളി  
 യുടേയും ഭാരികന്റേയും സങ്കല്പിതമായ വേ  
 ഷം ധരിച്ചു രണ്ടു പാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേ  
 ശംചെയ്യുന്ന വിനോദം ഇതെന്നു മാത്രമേയു  
 ള്ളൂ. മുടിയേറു് എന്നുള്ള പദംതന്നെ അർത്ഥ  
 വത്തായ ഒന്നാകുന്നു. മുടിയുടെ—കിരീടത്തിന്റെ  
 —ഏറ്റവും—ധാരണം എന്നാകുന്നു അതിന്നർത്ഥം.  
 വിവിധങ്ങളും മതപരങ്ങളും ആയ ഈ വിനോ  
 ദങ്ങളുടെയെല്ലാം ഒരു സൂക്ഷ്മമായ പഠനം നട  
 ക്കിയപ്രദർശനത്തിന്റെ ഉൽപത്തിയെ സഹജങ്ങ  
 ൊയ ആംഗുളങ്ങളോടുകൂടിയ മതപരമായ സംഗീ  
 തത്തോടും, ആ സംഗീതത്തിന്റെ ആഗമത്തെ  
 ഗുണത്തോടും സംയോജിപ്പിക്കുവാൻ ഒരാളെ  
 പ്രേരിപ്പിക്കാതിരിക്കയില്ല; നിശ്ചയം. ആവിഷ്ക  
 രിക്കപ്പെടുന്ന സ്വരരൂപത്തിൽ ചിത്രരഞ്ജനത്തി  
 ന്റെയും ശില്പകലയുടെയും ഏകീകൃതമായ പ്ര  
 തൃക്ഷഭാവം ദൃശ്യമാകുന്നതിനാൽ ചിത്രരഞ്ജന  
 ത്തിന്റേയും ശില്പവിദ്യയുടേയും ആരംഭങ്ങളും ഇ  
 വിടെത്തന്നെ ദർശിക്കുവാൻ സാധിച്ചേയ്ക്കാം. ഏ  
 തായാലും സൂസൂക്ഷ്മമായ പഠനത്തിനു വിഷയ  
 മാകേണ്ട ഒരു പ്രധാന വിനോദമാണ് ഇത്  
 എന്നു മാത്രമേ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസ്താവി  
 ക്കുന്നുള്ളൂ.



സാമാന്യമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നതായാൽ ഈ  
 വിനോദത്തിന്റെയും പ്രദർശനരംഗം ഭഗവതീ  
 ക്ഷേത്രങ്ങളാകുന്നു. അമ്പലവാസികളിൽ ഒരു വ  
 ്യക്തരായ കുറുപ്പന്മാരാണ് ഇതു അഭിനയിക്കാ  
 രുള്ളതു്. ഈ കുറുപ്പന്മാർ സംഗീതത്തിലും “വ  
 ണ്ണപരിചയ”ത്തിലും, നാട്യത്തിലും നൃത്തത്തിലും  
 വളരെ പ്രാവീണ്യം ഉള്ളവരായിരിക്കും. ഉച്ചതി  
 രിഞ്ഞു് അധികം കഴിയുന്നതിനുമുൻപു് കളി  
 ഞാർ ക്ഷേത്രസങ്കേതത്തിൽ എത്തുന്നു. ക്ഷേത്ര  
 ത്തിന്റെ പുരോഭാഗത്തിൽ എല്ലാപേക്കും കാ  
 ണ്തക്ക പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥലത്തു ഭയങ്കരി  
 യായ ഭഗവതിയുടെ ആകൃതിയെ വരയ്ക്കുകയാക  
 ന്നു അവർ ആദ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി. ആ രൂ  
 പം കണ്ടാൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരുടെ ഗാത്രങ്ങൾ  
 കോരിത്തരിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. ദേവാലയത്തിലെ  
 സന്ധ്യാകർമ്മങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാലത്തുതന്നെ ഇ  
 ശ്വേതരം തങ്ങളുടെ കണ്ഠവും വാദ്യവുമായ ഗീത  
 യപനിയാൽ ജനങ്ങളെ വിനോദിപ്പിച്ചുതുടങ്ങും.  
 സാന്ധ്യമായ കർമ്മങ്ങളും വന്ദനാദികളുമെല്ലാം  
 അവസാനിക്കുമ്പോൾ, ഭഗവതിയുടെ കോലം  
 ആഘോഷപുരസ്സരം പുറത്തെഴുന്നള്ളിച്ചു് ദേവാ  
 ലയത്തിനുമുറും ഏതാനും പ്രദക്ഷിണങ്ങൾ വെ  
 ച്ചതിനുശേഷം പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥലത്തു കൊ  
 ണ്ടുവന്നു സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യും. ശിവന്റെ



യും നാരദന്റേയും പ്രവേശത്തോടുകൂടിയാണ് കളി ആരംഭിക്കുന്നത്. ഭാരികന്റെ ഉപദ്രവം മൂലം ഭൂമി ഭൂസഹമായ മർദ്ദനം അനുഭവിക്കുന്ന എന്നും അവളെ രക്ഷിക്കേണ്ടതു് ഭഗവാന്റെ കർത്തവ്യമാണെന്നും നാരദൻ ശിവനെ ഉൽബോധിപ്പിക്കുകയും, ശിവൻ കാളിയെക്കൊണ്ടു് ഭാരികനെ സംഹരിപ്പിക്കാമെന്നു വാക്കു കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സംഭാഷണം രംഗത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, കഥയിലെ രണ്ടു നടന്മാർ കാളിയുടേയും ഭാരികന്റേയും വേഷം ധരിച്ചു് രംഗപ്രവേശത്തിനു സന്നദ്ധരായി പുറകിൽ കാത്തുനില്ക്കുകയും, ആ നിശ്ചിതഘട്ടം സമാസന്നമാകുമ്പോൾ ഭാരികൻ മുമ്പോട്ടു വന്നു കാളിയെ പോരിനു വിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ പോർവിളിക്കു കാളി ഉത്തരം പറയുകയും സമുത്തേജിതക്രോധയായി രംഗത്തിൽ ഓടിവരികയും ചെയ്യുന്നു. .നാടകരംഗത്തെപ്പോലെ അതിനു കല്പിക്കപ്പെട്ട ഒരു കേളീരംഗം അവിടെയില്ല. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിനകത്തുള്ള സങ്കേതം മുഴുവൻ രംഗമായി പരിണമിക്കുന്നു. അവിടെ ഭാരികനും കാളിയും നടന്നുകൊണ്ടു യുദ്ധാഭ്യാസം കാണിക്കുന്നു. അവർ തമ്മിലുള്ള ഈ യുദ്ധാഭിനയം ദീർഘവും ഉൽകണ്ഠാജനകവും ആയ ഒന്നാകുന്നു. കാളിയുടെ ഒടുവിൽ വിജയലാ



ഉത്തമമായ കാളി ഭാരികനെ വധിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ രംഗം പ്രഭാതോദയത്തിലാണ് അഭിനയിക്കാറുള്ളത്. അതു ഏകകാലത്തിൽത്തന്നെ ആകർഷകവും ഭയജനകവുമായ ഒന്നാണെന്ന് പ്രേക്ഷകജനങ്ങളോടു പറഞ്ഞറിയിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. വധത്തിന്റെ മുഖ്യമായ ചടങ്ങ് കാളി തന്റെ കരങ്ങളെക്കൊണ്ട് ഭാരികന്റെ ജഠരത്തെ വിഭാജനം ചെയ്യുന്നതും, രക്തപാനം ചെയ്യുന്നതും കടൽമാലയെടുത്തു കഴുത്തിൽ അണിയുന്നതും ആകുന്നു.

ഈ അഭിനയത്തിന്റെ വിജയം നടന്മാരുടെ നാട്യവിഷയത്തിലുള്ള പ്രായോഗികമായ ശിക്ഷണാതിശയത്തെയാണ് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്. രംഗത്തിന്റെ മുഷിപ്പിനേയും ക്ഷീണത്തേയും പരിഹരിക്കുവാൻ സഗൗരവമായ മറെറാരു അഭിനയം പുറകേ ഇല്ലാത്തതിനാൽ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നടന്മാർ പ്രത്യേകിച്ചും തങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയും ശുഷ്കാന്തിയും പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ടത് അത്യാവശ്യമായിരിക്കുന്നു. ഈ വിനോദം അതീവ യാഥാസ്ഥിതികവും മതപരവുമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനമായിട്ടാണ് കരുതിവരുന്നത്. അതുകൊണ്ട് ദേവീപരമായി നോക്കുമ്പോൾ, ഇതു സാമാന്യജനങ്ങളുടെ നിരൂപണത്തിന് അതീതമായി വർത്തിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അഭിന



യം അത്യുച്ചമായ ഒരു സ്ഥാനത്തിലുള്ളതാണെന്നു കൂടി ആരും സമ്മതിക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. നടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ പല സംഗതികളിലും കഥകളിയിലെ വേഷക്കാരുടെ. വേഷഭൂഷാദികളോടു വളരെ യോജിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. കഥകളിയുടെ വേഷസംവിധാനത്തിനു മുടിയേറു മാതൃകയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നു ഊഹിച്ചാൽ അതു സാഹസമായിരിക്കയില്ല. എന്നു മാത്രമല്ല, ഈ “മതപ്രഭൗന”ത്തിൽ ദേശീയങ്ങളായ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളുടെ കാലാതിജീവികളായ അവശിഷ്ടങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് എന്നിങ്ങനെ കാണുവാൻ കഴിയുന്നതെന്നുള്ള പരമാർത്ഥവും പ്രത്യേകം വക്തവ്യമായിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിൽ ഭഗവതിയിലുള്ള വിശ്വാസഭക്തികളെ ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിനു മറേറതിനേക്കാളും ഇതു പ്രേരകമായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നുള്ളതും സ്പഷ്ടമാണ്.

#### vii ഉപസഹാരം.

കേവലം ഓരോരോ മതവിശ്വാസങ്ങളെ പുലർത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഈ വിനോദവിഭാഗത്തെ ദേവീപരങ്ങൾ എന്നുകൂടി അനപത്ഥമായി നാമകരണം ചെയ്യാവുന്നതാണ്; കാരണം, ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട വിനോദങ്ങളിലെല്ലാം ഭഗവതിയുടെ മഹിമോൽകീർത്തനമാണ് പ്രധാനവിഷയം. ഇവയിൽ പലതിലും കോമരം



വളരെ പ്രധാനമായ ഒരു ഭാഗം വഹിക്കുന്നു  
 ളെന്നു മുന്പുതന്നെ പ്രസ്താവിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു  
 ള്ലൊ. ഏതദ്ദേശങ്ങളിലുള്ള എല്ലാ പ്രധാന  
 ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളോടും അനുബന്ധിച്ചുകാണുന്ന  
 ഒരു മുത്തിയാണു് അയാൾ. ഭൂമിയിൽ ദേവിയു  
 ടെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണു് അയാളെ കരുതി  
 പോരുക. അയാൾ ആവേശം കൊള്ളുമ്പോൾ  
 സാക്ഷാൽ ഭഗവതിക്കുതന്നെ കല്പിക്കാറുള്ള സക  
 ല ചെറുതതികളും അയാൾക്കും കല്പിച്ചുകൊടുക്കു  
 കയാണു് സാധാരണ പതിവു്. ഇക്കാലത്തുപോ  
 ലും കോമരങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കാറുള്ള പതിവി  
 നെപ്പറ്റി സ്മരിക്കുമ്പോൾ, ഷെപ്പേർഡ് എന്ന  
 പാശ്ചാത്യ ഗ്രന്ഥകാരൻ “ഗ്രീക്കു്. ഭാജഡി” എ  
 ന്ന തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ളതിനോടു  
 ടെ മിക്കവാറും തുല്യമായ ഒരു സമ്പ്രദായം നമു  
 ക്കു അതിൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ കാണാൻ സാധി  
 ക്കും. ആ ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നതു ഇപ്രകാരമാ  
 കുന്നു.

“ആരാധകന്റെ പ്രാർത്ഥന ദേവനിൽ ഫ  
 ലിക്കുന്നു എന്ന സങ്കല്പം സാധാരണമാകയാൽ  
 അവനിൽ സ്വാധീനശക്തി പ്രയോഗിക്കുന്നതി  
 നു് ആരാധകൻ സ്വയം ദേവന്റെ ഭാവം അംഗീ  
 കരിക്കുന്നു; നിഷ്പ്രയാസം സ്വപ്രേരണാധീനമാക്കു  
 ന്നതിന്നു ദേവൻ ആരാധകന്റെ ഭാവം സ്വീകരി  
 ക്കുന്നതായി അവൻ വിശ്വസിക്കയും ചെയ്യുന്നു.”



കോമരം, ദേവിയായിത്തീർന്ന സ്വയം സ  
 ക്ഷിപ്തിക്കുകയും അങ്ങനെ യഥാർത്ഥത്തിൽ ദേവി  
 യാൽ ആവിഷ്കനായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ  
 രാധകൻ ദേവിയുടെ പ്രതിപുരുഷത്വം കൈ  
 കൊള്ളുന്നതിന്റെ വളരെ അപരിഷ്കൃതമായ ഒരു  
 രീതിയാണ് നാം ഇവിടെ കാണുന്നത്. ഗ്രീഷ്മ  
 വിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും പ്രദർശ  
 നം മുഴുവൻ ബഹിരന്തരീക്ഷത്തിലാണ് നടക്കു  
 ന്നത്. പ്രദർശനം മാത്രമല്ല, കളിക്കാരും, പാട്ടു  
 കാരും, പ്രേക്ഷകരും എല്ലാം ആ തുറന്ന അന്ത  
 രീക്ഷത്തിൽതന്നെയാണ് വർത്തിക്കാറ്. അഭിനയ  
 സമയത്തെപ്പറ്റിയാണെങ്കിൽ ചിലതു പകലും,  
 മറ്റു പലതും രാത്രിയിലും ആകുന്നു. പ്രധാന  
 രസകേന്ദ്രം കേവലം പ്രദർശനം അല്ല, പ്രത്യുത,  
 ദേവിയുടെ ആസ്ഥാനമോ, ചിത്രകല്പിതമായ ദേ  
 വീരൂപമോ മാത്രമാണ്. താദാത്മ്യദ്യോതകങ്ങ  
 ുടെ പ്രകൃതിവസ്തുക്കളെക്കൊണ്ടു രംഗത്തിന്  
 തന്മയത്വം കൂട്ടുന്ന പതിവും തീരെ ഇല്ലെന്നു  
 തന്നെ വേണം പറയുവാൻ. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ  
 സൂചന ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടോ, അഥ  
 വാ വാചകങ്ങളെക്കൊണ്ടു തന്നെയോ ആണ് നി  
 ്ർവ്വഹിക്കുക. ഇങ്ങനെ നോക്കുന്നതായാൽ 'ശാ  
 കേതയമായ' ഗുരുതവും, പാട്ടും, നാട്യവും എ  
 ള്ലാം തികച്ചും ഒരു മതകർമ്മവും ഒരു മതാഭിന



യരും ആണെന്നും. മതപരമായ ഒരു ഗാർഭീര്യ ഭാവം പ്രദർശനത്തെ മുഴുവൻ വ്യാപിച്ചു നില്ക്കുന്നുണ്ടെന്നും പ്രദർശനാസ്പദനത്തിൽ ബലശ്രദ്ധയായി ഒരു പ്രേക്ഷകജനക്കൂട്ടം വർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നല്ലാതെ മറെറാരു വ്യത്യാസവും അതിനെ വ്യാവർത്തിപ്പിക്കുവാനില്ലെന്നും ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണ്. പാട്ടുകളുടെ ആട്ടവും നാട്യങ്ങളുമെല്ലാം ഭാര്യണമായ ഒരു സംഭവത്തെ—ഭാരികവധത്തെ—ആവേശാനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണ് പരിവർത്തിക്കുന്നതെന്നുള്ള സംഗതിയും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു കൗതുകകരമായിട്ടേ ഇരിക്കുകയുള്ളുവല്ലോ.

ഏതൻസിൽ സാർവ്വത്രികമായ ഉത്സവകാലങ്ങളിലെ ഗ്രീക്കു പ്രദർശനങ്ങളോടു രസപ്രദങ്ങളായ ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ ഇവയ്ക്കുള്ളതായി കാണാം. പിന്നീട് നാടകമായി വികാസം പ്രാപിക്കുന്ന സരളമായ ആരാധനാവൃത്തി; ദൈവതങ്ങളെ മാനുഷീകരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തി രാഷ്ട്രീയമായ വിശ്വാസങ്ങളുടേയും ആചാരങ്ങളുടേയും സംസൃചകവും ഭൂഖാന്തമായ ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിന്മേൽ സമാലംബിതവും ആയ വിഷയത്തിന്റെ പുരാണപ്രകൃതി—ഇത്യാദികളാകുന്നു അവയിൽ ചിലതു്. വിശാലദൃഷ്ടിയോടു കൂടിയുള്ള ഇവയുടെ സൂക്ഷ്മമായ ഒരു പഠനം രംഗപ്രദർശനങ്ങളുടെ ഉൽപ്പത്തിവിചാരത്തെ സംബന്ധി



മുളള അന്ധകാരാവൃതമായ ആ മഹാ വിഷമപ്രശ്നത്തിന്റെ മേൽ പ്രതീക്ഷാതീതമായ പ്രകാശരശ്മിയെ വിതരണം ചെയ്യുന്ന പ്രയോജനകരങ്ങളായ ചില സൽഫലങ്ങളെ പ്രദാനം ചെയ്യുമെന്നുള്ളതു് നിശ്ചയമാണു്.

കാളിയുടെ ഭാരികസംഹാരത്തിൽ പ്രാകൃതികമോ, അഥവാ സന്ധ്യസംബന്ധമോ ആയ ഒരു 'കെട്ടുകഥ'യല്ല ഒരാൾ ദർശിക്കുവാൻ പ്രേരിതനായിത്തീരുന്നതു്. അതിനെ വീരാരാധനയോടു സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിനാണു് എന്നിങ്ങു തോന്നുന്നതു്. ഭൂഷണായ ഒരു അസൂരനിൽനിന്നു ഉപദ്രുതമായ ഒരു ദേശത്തെ അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥലത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തിയ നായകനേയോ നായികയേയോ ഭയഭക്തിവിശ്വാസപൂർവ്വം പൂജിച്ചു വണങ്ങുക— ഈ ആദർശമത്രേ അതിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നതു് എന്നാണു് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നതു്. കാളി വാളും പരിചയും ഉപയോഗിച്ചും, ഭാരികൻ ഭാരനിർമ്മിതങ്ങളായ ഗദാഭികൾ ഉപയോഗിച്ചും ആണു് യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതു് എന്നുള്ളതു സ്മരിക്കുമ്പോൾ പൂർ്വ്വീകമായ അരണ്യയുഗവും (Wood age) അനന്തരമായ അയോധ്യയുഗവും (Iron age) തമ്മിലുള്ള ചരിത്രകാലാതീതമായ സംഘടനത്തെ ഇതിൽ അന്വേഷിക്കുവാൻ തക്ക പ്രേരകമായിത്തീരാതിരിക്കുകയില്ല. എന്നാൽ ഈ സംഗ



തി ഇന്നത്തെ പ്രസംഗവിഷയത്തിന്റെ പരിധിക്കുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടാത്തതിനാൽ, അതിന്റെ സുവിസ്തൃതവും ക്രമാനുസാരവും ആയ ഒരു നിരീക്ഷണം (Study) മലയാളികളുടെ ചരിത്രകാലത്തിനുമപ്പുറത്തുള്ള സംസ്കാരങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നതാണെന്നു സൂചിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ലാതെ, അതിൽക്കൂടുതൽ അതിനെ അനുപ്രയാണം ചെയ്യുവാൻ ഞാൻ ഇവിടെ ഇനിയുണ്ടാകില്ല.

## ൪. ലൗകികങ്ങളായ വിനോദങ്ങൾ.

വിനോദങ്ങളെ സാമാന്യമായി വർഗ്ഗങ്ങളായി വിഭജനം ചെയ്ത് അവസരത്തിൽ പ്രസ്താവിക്കേണ്ടിവന്ന ക്രമത്തെ കുറച്ചൊന്നു മാറ്റി പറയുന്ന സൗകര്യം ലൗകികങ്ങളായ വിനോദങ്ങളുടെ വിഭാഗത്തെ വിവരിക്കുന്നു. മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റേയും സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിന്റേയും സംപുഷ്ടലതയ്ക്കു ഈ വിഭാഗത്തിനുള്ള പങ്കും പ്രാധാന്യവും അനല്പമാണ്. ലൗകികങ്ങളായ വിവിധവിനോദങ്ങളുടെ പ്രചാരവും വികാസവും മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ അഭിവൃദ്ധിയെ അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി തുണയ്ക്കുകയും, അതിനെ ഒരു സാഹിത്യഭാഷയുടെ ഉച്ചസ്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു ഉയർത്തുന്നതിനു കാരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ഈ വിഭാഗത്തിൽ മുഖ്യജാതികൾ ഏഴാമുത്തിപ്പുറപ്പാ



ട്, തുള്ളൽ, കുറുത്തിയാട്ടം, മോഹിനിയാട്ടം, കൈകൊട്ടിക്കളി, പാറകം, കഥകളി എന്നിവയാകുന്നു. ഗാനഗുണനാട്യങ്ങളുടെ നാനാരൂപങ്ങളേയും ഇവ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ നെയ്യല്ല, നാട്യവേളയിൽ ഓരോരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷം ധരിച്ച നടന്മാർ രംഗത്തിൽ വന്നു ആടുകയും ഇതിൽ സാധാരണമാണ്. ശുദ്ധ ദൈവീകങ്ങളായ വിനോദങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലെ നപോലെ സ്ഥിരമായ ഒരു പ്രയോഗരംഗം ഇവിടെ ഇല്ല. എന്നാൽ അവയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി, ഈ വിനോദങ്ങളിൽ എപ്പോഴും ഒരു തിരശ്ശീല ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതാണ്. കേന്ദ്രസ്ഥാനവും, പുരോഭാഗത്തു് പ്രദർശിതമാകുന്ന യഥാർത്ഥവിനോദമല്ലാതെ, ക്ഷേത്രമോ, ദേവീപ്രതിഷ്ഠയായോ അല്ല. ഈ വിനോദങ്ങളിലൊന്നിൽ— കഥകളിയിൽ— കഥാപാത്രചേഷ്ടണം ഒരു പ്രത്യേകരീതിയിലാണ്. “കഥകളി നടക്കുന്നുണ്ടു. എല്ലാവർക്കും വന്നു ചേരാം” എന്ന വിജ്ഞാപനത്തിനു പകരം കേളികൊട്ടുകയാണ് പതിവു്. സന്ധ്യാസമയത്തു് “കേളി”മദ്ദളത്തിന്റേയും ചെണ്ടയുടേയും ശബ്ദതരംഗം രണ്ടു നാഴിക ദൂരം വരെ മുഴങ്ങുന്നതു കേൾക്കാം. പ്രായോഗികമായി നോക്കുന്നതായാൽ ഇതുപോലെതന്നെ ഫലപ്രദമായ ഒന്നാകുന്നു പ്രചാരണസമ്പ്രദായവും.



ഏതെങ്കിലും ഒരു കളിയോഗം ഒരു ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്കു വന്നാൽ, അവർ ആദ്യം ആ ഗ്രാമത്തിലുള്ള ദേവാലയത്തിൽ ഒരു സൗജന്യപ്രദർശനം നടത്തുകയായി. ഈ പ്രദർശനത്തിനു “സേവാ” എന്നാകുന്നു പേര്. ഇതുകൊണ്ട് ഗ്രാമദേവതയെ വന്ദിക്കുകയുമായി; ആട്ടക്കഥക്കാരുടെ ആഗമനം നിവേദിപ്പിക്കുകയുമായി. ക്ഷേത്രാധികാരികൾ ഈ അവസരങ്ങളിൽ പ്രദർശനത്തിനുള്ള വിളക്കിന്റെ ചെലവും സ്വയം വഹിക്കുക സാധാരണമാണ്. കഥകളി യോഗത്തിന്റെ ആഗമനത്തെ അറിയിക്കുവാൻ ഇതിലും കാര്യക്ഷമവും ഫലപ്രദവുമായ ഒരു രീതി കണ്ടെത്തുന്നതിനു സാധിക്കുമോ എന്നു സംശയമാകുന്നു. ഈ വിനോദങ്ങളെല്ലാം തന്നെ പ്രേക്ഷകജനങ്ങൾക്കു യാതൊരു പണച്ചെലവും കൂടാതെ കാണാം. ഇക്കാര്യത്തിൽ, നാമിന്നറിയുന്ന ആധുനികരംഗങ്ങളിൽനിന്നു വളരെ അകലെയാണ് പ്രസ്തുത വിനോദങ്ങളുടെ നില എന്നു പറയാം. ഗ്രാമത്തിന്റെ ഗുണത്തിന് ഗ്രാമത്തിലെ ധനികന്മാരും പ്രമാണികളുമായ ആളുകൾ ഓരോരുത്തരായി കഥകളിസ്തംഭത്തെ അവരവരുടെ ഭവനങ്ങളിൽ ക്ഷണിച്ചുവരുത്തി സ്വന്തം ചെലവിന്മേൽ കളി നടത്തുകയും പതിവുണ്ട്. ചിലപ്പോൾ, പ്രദർശനസമയത്ത് പ്രദർശനരംഗത്തു വെച്ചുതന്നെ ആ ഗ്രാമത്തിലെ പ്രഭുജ



നങ്ങളിൽനിന്നും, മറ്റു വലിയ ആളുകളിൽനിന്നും “സ്പോർട്ട്സ്സംഭാവന” പിരിച്ചെടുക്കുകയും പതിവില്ലെന്നില്ല. ഈ സംഭാവനയ്ക്കു “പൊലി” എന്നാണ് പേര്. ഗ്രാമത്തിലെ നില്പനയും അഭാഗ്യവാന്മാരുമായ ബാലന്മാരുടെ സൗജന്യവിദ്യാഭ്യാസകാര്യത്തിൽ ചെയ്യുന്നതുപോലെ ബുദ്ധിപരമായ വിനോദന (Recreation) ത്തിലും പ്രഭജനോചിതമായ തന്റെ പങ്കിനെ നിർവ്വഹിക്കുകയാണ് ധനികനായ ഗ്രാമീണൻ തന്റെ ഈ പ്രവൃത്തികൊണ്ടു ചെയ്യുന്നത്.

i എഴാമുത്തിപ്പുറപ്പാട്.

ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ലാത്തതും ചരിത്രദൃഷ്ട്യായ ഒരു പക്ഷേ കൂടുതൽ രസകരവും ആയ ഒന്നാകുന്നു എഴാമുത്തിപ്പുറപ്പാട് എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന വിനോദവിഭാഗം. ഗാർഹികവും മതപരവും ആയ ചില അടിയന്തരാവസ്ഥകളിൽ അമ്പലവാസികളുടെ ഗ്രാമങ്ങളിൽവെച്ചു നടത്താറുള്ള ഒരു വിനോദമാകുന്നു ഇത്. അഭിനയസ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വ്യവസ്ഥയത്രേ ഇത്. അമ്പലവാസികൾക്കും നമ്പൂതിരിമാർക്കും മാത്രമേ ഈ വിനോദത്തിൽ പങ്കെടുക്കാവൂ എന്നുള്ളതാണ് ഇതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള മറ്റൊരു വ്യവസ്ഥ. കളിയുടെ ഒരു സ്വരൂപം താഴെ ചേർക്കുന്നു! ഒട്ടധികം ആളുകൾ—സാധാരണ അവരിൽ



ഓരോരുത്തരും ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേകമായ ഒരു  
 വേഷം ധരിച്ചു അഭിനയിക്കുന്നതിൽ വളരെ സു-  
 മത്സരമായ നടന്മാരായിരിക്കും — ഉച്ചക്കു ഭക്ഷണ  
 ത്തിന്നുശേഷം കത്തിച്ചുവെച്ച ഒരു വിളക്കിന്റെ  
 ചുറ്റും വന്നുകൂടിയിരിക്കുന്നു. കളിക്കു പ്രത്യേക  
 മായ ചില വാദ്യഗീതങ്ങളുമുണ്ടായിരിക്കും. ഇ-  
 ടയ്ക്കു ആ സംഘത്തിലെ ഒരാൾ പ്രഹേളികാരി  
 തിയിലുള്ള ഒരു പാട്ടു പാടുകയും വേറെ ഒരു  
 ജോടു അതിന്റെ ഉത്തരം ആവശ്യപ്പെടുകയും  
 ചെയ്യുന്നു. ചോദിക്കപ്പെട്ട ആൾ മറുപടി പറ-  
 വാൻ അസമത്സനായാൽ, വക്താവ് അയാളോടു  
 വീണ്ടും വേഷമാറത്തോടു കൂടിയോ അല്ലാതെ  
 യോ ഏതെങ്കിലും വേഷക്കാരന്റെ ഭാഗം അഭി-  
 നയിക്കുവാൻ പറയുകയായി. ഉടനെ അയാൾ  
 എഴുന്നേറ്റു ആജ്ഞാപിക്കപ്പെട്ടതുപോലെ അ-  
 ഭിനയിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. അയാളുടെ അഭിന-  
 യം അവസാനിക്കുമ്പോൾ, അതേ രീതി ആ-  
 വർത്തിക്കപ്പെടുന്നു. അഭിനയിക്കുവാൻ ക്ഷണിക്ക-  
 പ്പെടുന്ന ഭാഗം ആളിന്റെ തരവും യോഗ്യത-  
 യുംപോലെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. ഒരു മദ്യപ-  
 ന്നോടു മുതൽ സീതയോടുചെന്നു കാമാഭ്യർത്ഥന  
 ചെയ്യുന്ന മദനാതുരനായ രാവണന്റെതുവരെ  
 ഏതു വേഷവും അതിൽ ഉൾപ്പെടും. ഓരോരു-  
 തരക്കും പരിപൂർണ്ണസാഹചര്യത്തോടുകൂടി അഭിന-



യിക്കുന്നതിനു സാധ്യമായ ഭാഗം മാത്രമേ അഭിനയിക്കുവാൻ പറയുകയുള്ളൂ. ഇതു അതിസരളമായ ഒരുതരം ഗാർഹികവിനോദമാകുന്നു. ഒരു പ്രഹസനത്തിന്റെ സമ്പ്രദായമാണ് ഇതിന് ധികം ഉള്ളത്. മാനസികമായ ഉല്ലാസത്തെ വളർത്തുന്നതിനു ഇതിനുള്ള ശക്തി അപ്രതിഷേധമാകുന്നു. ആംഗ്ലേയരുടെ ഇടയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഫോർഫീറ്റ്സ് (Forfeits) എന്നൊരുതരം കളിയോടു ഇതിനു ഏറെക്കുറെ സാമ്യം ഉണ്ടെന്നു പറയാവുന്നതാണ്.

ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പേരുതന്നെ കൗതുകത്തെ വളർത്തുന്നതാകുന്നു. കളിക്കാരിൽ ആർക്കും ഏതെങ്കിലും സ്രീയുടെ വേഷമെടുത്തു അഭിനയിക്കുന്നതിനു വിരോധമില്ലാ എങ്കിലും ഈ പ്രശ്നത്തിന്റെ യഥാർത്ഥനടത്തിപ്പിൽ സ്രീക്ക് ഒരു സ്ഥാനവുമില്ല; എന്നിട്ടും പദത്തിന്റെ അവയവാർത്ഥം നോക്കുന്നതായാൽ, ഏഴുകന്യകകളുടെ--അഥവാ ഏഴു വൃദ്ധകളുടെ (Hag) പുറപ്പാട് എന്നാണ് പൊരുളുണ്ടാവുക. പൂർണ്ണ ഘട്ടത്തിലെ ശൈശവക്ഷേത്രങ്ങളുമായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെടുവരുന്ന സപ്തകന്യകകളേയും, റോമായിലെ “വസ്റ്റായിലെ സപ്തകന്യക”കളേയും ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആരും ഓർത്തുപോകുവാനിടയുണ്ട്. ഇന്നത്തെ കൊടുങ്ങല്ലൂർ ആയ പഴയകാ-



ലത്തെ മുസിരിസ്സ് എന്ന സ്ഥലത്തു റോമാക്കാർ മുസ്ലിം ഒരു ഉപനിവേശരാജ്യമുണ്ടായിരുന്നു എന്നുള്ള വസ്തുത അറിയുമ്പോൾ, മുൻപ്രസ്താവിച്ചതിന്റെ അവസാനഭാഗം ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ കൗതുകാവഹമായി ഭവിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു സ്രീ പാത്രത്തിന്റെ അഭാവം അവ രണ്ടും തമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും ഒരു ബന്ധം കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനു തടസ്സമായും നില്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു യഥാർത്ഥത്തിൽ ആ പദത്തിനു മറ്റൊരു പുതിയ വ്യാഖ്യാനം കൊടുക്കേണ്ടതായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ പ്രസ്തുത പദം ഒരു തത്വവായുവു അതിന്റെ തത്വം എഴുതുന്നതിപുറപ്പാട്—എന്നായും പരിണമിക്കുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അർത്ഥം എന്താണെന്നു നോക്കുക. എഴുതുന്നതി എന്നു വെച്ചാൽ ഏഴു മുത്തുകൾ— ഏഴു ആളുകൾ എന്നർത്ഥം. അവരുടെ പുറപ്പാട്. ഒരു പക്ഷേ കളിയിൽ പങ്കെടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രഥമ സംഘടനയുടെ എണ്ണത്തെ കുറിക്കുകയായിരിക്കാം ഇത്; അല്ലെങ്കിൽ അഭിനേയമായ വേഷങ്ങളുടെ സംഖ്യയെ കുറിക്കുകയായിരിക്കാം. ഇന്നു ഉപലഭ്യമായിരിക്കുന്ന അറിവിനെ വെച്ചുകൊണ്ടു ഇതിനെപ്പറ്റി ഇതിൽക്കൂടുതലായിട്ടൊന്നും പറയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതെയാണിരിക്കുന്നത്.



## ii തുള്ളൽ.

എഴാമുത്തിപുറപ്പാടിനേക്കാൾ ഒട്ടും കുറയാതെ രസം വളർന്നതും എന്നാൽ സാഹിത്യപരമായി നോക്കുമ്പോൾ അതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുള്ളതുമായ ഒരു അഭിനവവിനോദമാകുന്നു തുള്ളൽ. മലയാളികളുടെ ഇടയിൽ ഇത്ര അധികം പ്രചാരമുള്ള ഒരു വിനോദം ഇതുപോലെ വേറെയൊന്ന് ഇല്ലെന്നുവേണം പറയുവാൻ. ഇതിന്റെ ഉത്ഭവത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞുവരുന്ന കഥ വളരെ രസകരമായ ഒന്നാണ്. ഒരിക്കൽ ഒരു ചാക്യാർ കൂത്തു പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, മിഴാവു കൊട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്ന നമ്പ്യാക്ക് ക്ഷീണം കൊണ്ടോ എന്തോ തന്റെ പ്രവൃത്തിയിൽ അല്പമൊരു വൈകല്യം നേരിടുകയും പരിഹാസം സിക്തനായ ചാക്യാർ കൂലനായി നമ്പ്യാരെ കണക്കിലേറെ ശക്തിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തു. പൊതുജനങ്ങളുടെ നടുവിൽവെച്ചു പരസ്യമായുണ്ടായ ഈ അധിഷ്ഠിതം യുവാവായ നമ്പ്യാക്ക് അസഹ്യമായ മനോവേദനയെ ഉണ്ടാക്കി; എങ്കിലും അഭിനയം കഴിയുന്നതുവരെ രംഗവാസികളായ ജനങ്ങളെ മുഷിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ സാഹസികമായി യാതൊരു പ്രവൃത്തിയും നമ്പ്യാർ ചെയ്തില്ല. അഭിനയമെല്ലാം അവസാനിച്ചപ്പോൾ, ഒന്നും മിണ്ടാതെ, ഹൃദയത്തിലെ വേദനയും അത്



ക്കി, അദ്ദേഹം താനേ ഗൃഹത്തിൽചെന്നു ആ  
 ലോചിച്ചു:— എങ്ങനെയായാൽ അന്നത്തെ അ  
 ധിക്ഷേപത്തിന്നു പകരം വീട്ടാൻ സാധിക്കുമെ  
 ന്നും—എങ്ങനെയായാൽ തന്നെ ചെയ്തതുപോലെ  
 ചാക്യാരേയും പൊതുജനങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ വെച്ചു  
 തന്നെ ഒരു നല്ല പാഠം പഠിപ്പിക്കാൻ സാധി  
 ക്കുമെന്നും. ശ്രീവേണുഗോപാലന്റെ കരുണാക  
 ടാക്ഷത്താൽ പ്രാപ്തരൂപനായ ആ കുശാഗ്രബു  
 ദ്ധിപ്പെട്ട വളരെ നേരം ആലോചിച്ചു മനസ്സു പ  
 ണ്ണാക്കേണ്ടി വന്നില്ല, അല്പക്ഷണംകൊണ്ട് അ  
 ദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഞ്ഞമനസ്സിൽ മോഹനമായ  
 ഒരു പ്രകാശത്തിന്റെ ഉദയമുണ്ടായി. അഭിനവ  
 മായ ഒരു വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിന്നു അദ്ദേഹം  
 കല്പിട്ടു.

നമ്പ്യാരുടെ ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനത്തിന്നു  
 ഉള്ളത് എന്നാണ് പേര്. ഗാത്രത്തിലും ആ  
 ത്ഥാവിലും ഒന്നുപോലെ ഒരു നവ്യത— ഒരു കാ  
 മ്യത— അതിൽ വ്യാപിച്ചിരുന്നു. കൂത്തിന്റേയും  
 പാഠകത്തിന്റേയും സമഞ്ജസമായ ഒരു ഏകീ  
 കരണത്തിന്മേലായിരുന്നു അതിന്റെ പ്രതിഷ്ഠാ  
 പനം. കൂത്തിനേയും പാഠകത്തിനേയും പറ്റി  
 പിന്നീടു പ്രസ്താവിക്കുന്നതാകയാൽ ഇവിടെയൊ  
 ന്നും പറയുന്നില്ല. ഒരു പുതിയ വേഷസൃഷ്ടിയും  
 കൂടി നമ്പ്യാർ ഉണ്ടാക്കി. അതു ചാക്യാരുടേതി



നേക്കാൾ കൂടുതൽ ആകർഷകവും, എന്നാൽ അതേ സമയത്തുതന്നെ ഗൗരവത്തേക്കാൾ കൂടുതൽ ഹാസ്യത്തിന് വകയുള്ളതും ആയിരുന്നു. അടുത്ത ദിവസം പതിവുസമയത്തു ചാക്യാർ കൂത്തു തുടങ്ങിയപ്പോൾ, മുമ്പ് അയാളുടെ സഹായിയായിരുന്ന നമ്പ്യാർ ഒരു വശത്തു ചില പ്രത്യേക വാദ്യവിശേഷങ്ങളോടുകൂടി തുള്ളലും ആരംഭിച്ചു. ഹാസ്യാനുരോധമായ നമ്പ്യാരുടെ വേഷവും, സ്വരവും ഭാവിയും എല്ലാം ചാക്യാരുടെ പ്രേക്ഷകജനങ്ങളെ മുഴുവൻ അങ്ങോട്ടേയ്ക്ക് ആകർഷിച്ചു. ചാക്യാരുടെ മുമ്പിൽ നിലവിളക്കു മാത്രം ലജ്ജിച്ചു വിളറിനിന്നു. പാവം! അഭിനയം കാണുവാൻ ഓരംപോലും വേണ്ട! ചാക്യാർ ഇതിനുമേൽ ഒരുമളി പററാനുണ്ടോ? ഇങ്ങനെയാണു് തുള്ളലിന്റെ ആഗമം. അതു മലയാളസാഹിത്യത്തിനു ചെയ്തിട്ടുള്ള പോഷണം കുറച്ചല്ല. ആരംഭകാലത്തു് അതിന്നുണ്ടായിരുന്ന പ്രചാരം ഇന്നും അന്യനുമായിത്തന്നെയിരിക്കുന്നു. സുപ്രസിദ്ധനായ കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരാണ് ഈ തുള്ളൽ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജനയിതാവു്. ഒരനുഗൃഹീതകവിയും ഒരു സമർത്ഥനടനും ആയ അദ്ദേഹം തന്റെ ദൃശ്യകലാപ്രസ്ഥാനം വഴിക്കു മലയാളസാഹിത്യത്തിനു . അമൂല്യവും അനശ്വരവുമായ ഒരു രത്നഭണ്ഡാരമാണു് പ്രദാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്.



വക്തവ്യമായ രംഗവിധാനമോ സംഗീതസംഭാരമോ ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിൽ താരതമ്യേന വളരെ കുറവാണ്. തുള്ളൽക്കാരൻ പ്രത്യേകമായ ഒരുതരത്തിൽ വസ്ത്രധാരണം ചെയ്യുന്നു. ചാക്യാരുടെയും കഥകളിയിലെ വേഷക്കാരുടേയും വസ്ത്രധാരണരീതിയിൽനിന്നു ഭിന്നമായ ഒരു വസ്ത്രധാരണമാണ് തുള്ളൽക്കാരന്റേതു്. അയാൾ തന്റെ അരയ്ക്കു പുറം വീതികുറഞ്ഞ നീണ്ട തുണികൾ വലയാകാരത്തിൽ വേഷനം ചെയ്യുന്നു. കൈകളിൽ ഈരണ്ടു ബന്ധങ്ങളും അണിയുന്നു. അയാൾ മുഖം നിറപ്പെടുത്തിയാണ് രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതു്. സാധാരണ പച്ച മനയോലയാണ് ഇതിനു ഉപയോഗിക്കുക. ചിലപ്പോൾ മറ്റു നിറവും ഉപയോഗിക്കും. കണ്ണുകൾ ചുണ്ടുപ്പുകൊണ്ടു ചുവപ്പിക്കും. അതുപോലെ ചുണ്ടും വെററിലമുറുക്കിയോ, ചായംപുരട്ടിയോ ചുവപ്പിക്കുകയും കറുപ്പിക്കുകയും യുക്തംപോലെ ചെയ്യാറുണ്ട്. തലയിൽ ഒരുതരം കിരീടവും ധരിക്കുന്നു. വിവിധ ജാതിയിലുള്ള തുള്ളലിന്റെ വേഷസജ്ജീകരണത്തിൽ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ അവശ്യം കാണാം. തുള്ളൽക്കാരനു പുറമേ മറ്റു രണ്ടുപേർക്കൂടി അയാളെ സഹായിക്കാനുണ്ടാകും. ഒരാൾ പുറകിൽനിന്നു പാട്ടുപാടാനും മറ്റൊരാൾ കൊട്ടുവാനും മറേറയാൾ ആ പാട്ടിനനുസരണം



മായി കഴിഞ്ഞാലും കൊട്ടുവാനും ആണു നില്ക്കുന്ന  
 ത്. പാട്ടുകാരൻ പാട്ടുപാടിക്കൊടുക്കുകയും, അ-  
 തിന്നനുസരിച്ചു ചൊല്ലിപ്പാടി തുള്ളൽക്കാരൻ  
 ആംഗ്യങ്ങളെക്കൊണ്ടും മററും രസഭാവങ്ങളെ വെ-  
 ളിപ്പെടുത്തി ആടിത്തുള്ളിക്കളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.  
 ഈ സമയം മുഴുവൻ താളവും മട്ടുളവും മുറയ്ക്ക  
 ഘോഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടാവും. മറെറാരുവിധത്തിൽ  
 പറയുകയാണെങ്കിൽ, തുള്ളൽക്കാരനു പാടുകയും,  
 അഭിനയിക്കുകയും ആംഗ്യം കാട്ടുകയും, അതേ സ-  
 മയത്തുതന്നെ ആടുകയും ചെയ്യണം. കുറച്ചൊ-  
 ക്കെ സാമത്ഥ്യമുണ്ടെങ്കിലേ ഇതിലെല്ലാം നടൻ  
 വിജയിയായിത്തീരുകയുള്ളൂ എന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ.  
 കൂത്തിന്റേറയും പാറകത്തിന്റേറയും സമ്യക്കായ  
 ഒരു സംയോജനമാണ് ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്ന  
 തെങ്കിലും, കൈരളിയുടെ ഉപയോഗവും, നട-  
 ന്മാരേയും നടനരംഗത്തേയും കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യേ-  
 ക നിബന്ധനകളുടെ അഭാവവും, വേഷഭൂഷാഭി-  
 കളെക്കൊണ്ടു് അലംകൃതനായ ഒരു നടന്റേറ  
 സാന്നിദ്ധ്യവും, കണ്ഠവും വാദ്യവും ആയ സംഗീ-  
 തധ്വനിയുടെ മേളനവും ഇതിനെ പാറകത്തേ-  
 കാൾ ആകർഷകവും, കൂത്തിനേക്കാൾ പ്രചാ-  
 രമുള്ളതും ആക്കിത്തീർത്തിട്ടുണ്ടു്.

ഈ നൃത്തനൃപ്പിയുടെ പ്രജാപതിയായ അ-  
 നഗ്രഹീതകവി അവസരോചിതമായ വൃത്തങ്ങ



ഉടെ പ്രകാശനത്തിൽ സുശിക്ഷിതമായ ഒരന്തർദ്ദൃഷ്ടിയുള്ളവനായിരുന്നു. വിവിധങ്ങളായ മനോഭാവങ്ങളേയും വികാരങ്ങളേയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു യോജിച്ചവയാകുന്നു അദ്ദേഹം തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള വിവിധങ്ങളായ വൃത്തങ്ങൾ. കഥാഗതിയുടെ ഓരോ പരിണാമദശയിലും വൃത്തം മുതലായതിൽ അദ്ദേഹം വരുത്തിയിരിക്കുന്ന സമുചിതമായ വൈചിത്ര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനോധർമ്മം തികച്ചും പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ട്. നൃത്തനവും സുരഭിലവും ആയ മനോധർമ്മവിലസിതത്തിൽ മാത്രമല്ല, നവമായ ഈ മലയാള സാഹിത്യശാഖയുടെ ശ്രേഷ്ഠത്വത്തിൽപ്പോലും നമ്പ്യാരാണു മുൻഗാമി. തുള്ളൽകവികളിൽ ആദ്യനെന്നപോലെ ഉത്തമനും നമ്പ്യാരുതനെന്നയാകുന്നു.

ഓട്ടൻ, പറയൻ, ശീതങ്കൻ എന്നിങ്ങനെ തുള്ളലുകൾ മൂന്നുജാതിയുണ്ട്. വൃത്തപരിണാമത്തിലും ഭാഷാസ്വരത്തിലും ആണു അവതമ്മിൽ വ്യത്യാസം. വേഷത്തിലും വ്യത്യാസമില്ലെന്നില്ല. ശീതങ്കൻ തുള്ളലിൽ തുള്ളൽക്കാരൻ കരുത്തോലകൊണ്ടുണ്ടാക്കിട്ടുള്ള ഭൂഷണങ്ങളാണു അണിയുന്നതു്. പറയനും ഓട്ടനും വസ്ത്രധാരണത്തിലും കിരീടരൂപത്തിലും അന്തരമുണ്ട്. ഈ ജാതി വിനോദങ്ങളെല്ലാം ആഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ള



ഗീതങ്ങളാണു്; കഥാവസ്തു പുരാണങ്ങളിൽനിന്നു  
 യിരിക്കും; എങ്കിലും അനുഗൃഹീതനായ കവിയുടെ  
 മനോമോഹനമായ ഭാവനയുമായി മേളിക്കുമ്പോ  
 ളും, അതിന്നു ഒരു തുതനസൃഷ്ടിയുടെ സൗന്ദര്യം  
 ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടു്. തിരശ്ശീല ഉപയോഗിക്കുക പ  
 തിവില്ല. തുള്ളൽക്കാരൻ എപ്പോഴെങ്കിലും സ്വ  
 ല്ലം വിശ്രമം വേണ്ടിവരികയാണെങ്കിൽ, അയാൾ  
 രംഗവാസികളുടെ നേരേ പുറംതിരിഞ്ഞു നില്ക്കു  
 ന്നു; പക്ഷേ, അതു രംഗവാസികളെ മുഷിപ്പിക്ക  
 തക്കവിധത്തിൽ അത്ര അധികം നേരം നീണ്ടു  
 നില്ക്കുകയില്ല. തുള്ളവാൻ ഒരാളേ കാണുകയുള്ളു.  
 സാധാരണ മുഖം മിനുക്കുക പതിവുണ്ടു്. തല  
 യിൽ ഒരു കിരീടവും ഉണ്ടായിരിയ്ക്കും. എന്നാൽ  
 ആട്ടക്കാരന്റെ കിരീടംപോലെല്ല തുള്ളൽക്കാര  
 ന്റെ കിരീടം. അതു മറേറതിൽനിന്നു വളരെ  
 വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. സാധാരണ ഫണാകൃതി  
 യിലായിരിക്കും അതിന്റെ എടുപ്പു്. അലങ്കര  
 ണവിഷയത്തിലുള്ള ലഘുപരിശ്രമത്തിന്റെ അ  
 വ്യക്തലാഞ്ചരനങ്ങൾ ആണു് അതിൽ കാണുന്ന  
 തു്. തുള്ളക്കാരന്റെ തുള്ളലാണു് പ്രധാനമെങ്കി  
 ലും, ഏറ്റുപാടുന്ന പാട്ടുകാരന്റെ ഗാനസരണി  
 യെ അനുസരിച്ചു തുള്ളൽക്കാരൻ പാടുക മാത്രമ  
 ല്ല, നടിക്കുകകൂടി ചെയ്യേണ്ടതാകുന്നു. അയാ  
 ളുടെ സർവ്വാവയവങ്ങളും അപ്പോൾ ഇളകിക്കൊ



ണ്ടിരിക്കും. ഗാനത്തേയും വാദ്യത്തേയും അനുസരിച്ചു കാൽവെച്ചു അയാൾ ഗുത്തംചെയ്യുന്നു. അതേ സമയത്തു കണ്ണുകളെക്കൊണ്ടും മുഖഭാവങ്ങളെക്കൊണ്ടും കൈകൾകൊണ്ടുള്ള ആംഗുളങ്ങളെക്കൊണ്ടും പാട്ടിന്റെ രസഭാവം അയാൾ വിശദീകരിക്കുന്നു; ഇങ്ങനെയാണ് തുള്ളലിന്റെ സമ്പ്രദായം.

### iii. കുറുത്തിയാട്ടം.

മറൊരാളുടേതും ഗുത്തപ്രദർശനമാകുന്നു കുറുത്തിയാട്ടം. ഇതിന്റെ ആഗമത്തെപ്പറ്റി വളരെയാണു് അറിവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഒരുപക്ഷെ ഇതു ഒരു ഇറക്കുമതിച്ചരക്കായിരിക്കാം. നമ്മുടെ ജീവിതരീതികളുമായി അതിനു വളരെ തന്മയത്വം വരുത്തിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ; സ്രീവേഷം ധരിച്ചു രണ്ടു നടന്മാർ അരങ്ങത്തു വരുന്നു. മഹാവിഷ്ണുവിന്റെയും പരമശിവന്റെയും പത്നിമാരുടെ പ്രാതിനിധ്യമാണു അവർ വഹിക്കുന്നതു്. അവരെ സഹായിക്കുവാനായി ഒരു പാട്ടുകാരനും ഒരു മട്ടുക്കാരനും ഒരു കുഴിത്താളക്കാരനും പുറകിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. താളമേളങ്ങൾക്കനുസരിച്ചു പാട്ടുകാരൻ പാടുകയും, സ്രീവേഷംക്കാർ ആവശ്യമായ മുഖഭാവങ്ങളോടും ഗുത്തങ്ങളോടും കൂടിയ ആംഗുസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ആ



പാട്ടുകളെ പാടിയാടിപ്ഫലിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. വിഷ്ണുവിന്റെയും ശിവന്റെയും ഗുണഭോഷങ്ങളെ പരസ്പരം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയാണ് കലാകൃതികിനികളായ അവർ രണ്ടുപേരും ചെയ്യുന്നത്. തന്റെ ഭർത്താവാണ് കേമനെന്നു ശ്രീപാർവ്വതിയും, അല്ല, തന്റെ ഭർത്താവാണ് കേമനെന്നു മഹാലക്ഷ്മിയും അന്യന്റെ ഭോഷങ്ങളെയും സ്വപീയന്റെ ഗുണങ്ങളെയും വെളിപ്പെടുത്തി സ്ഥാപിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അഭിനയം, ഗൃത്തം, 'ആംഗ്യം എന്നിവകൊണ്ട് അവർ തങ്ങളുടെ സംഭാഷണം തുടർന്നുകൊണ്ടുപോവുകയും, പാട്ടുകാരന്റെ സ്ഥാനത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന ആൾ പാട്ടുകളെക്കൊണ്ട് ആംഗ്യഭാഷയെ സഹായിക്കുകയും, അതേ സമയം അപരൻ താളം കൊട്ടിക്കൊണ്ട് സംഗീതത്തിനു സ്വരാനുഗുണം വരുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'വഴക്കു മുക്കുമ്പോൾ ഒരു കുറവൻ വന്ന് ഇവരുടെ കലഹത്തിനുള്ള കാരണങ്ങളെ ചോദിച്ചു മനസ്സിലാക്കി സാന്ത്വനംകൊണ്ട് രണ്ടുപേരെയും ശാന്തരാക്കി പിരിച്ചുയക്കുന്നതോടുകൂടി കളിയും അവസാനത്തിലെത്തുന്നു.

#### iv. മോഹിനിയാട്ടം.

പണ്ട്, പ്രചുരപ്രചാരമായിരുന്നെങ്കിലും ഇന്നു വിരളപ്രചാരമോ നിരസ്തപ്രചാരമോ ആയി



തീർന്നിട്ടുള്ള ഒരു ദൃശ്യവിനോദമത്രെ, മോഹി  
 നിയാട്ടം. ഇതു സൗകുമാര്യാതിശയത്തോടുകൂടി  
 യ ഒരു കലാഭേദമാകുന്നു. ആകാരത്തിന്റേയും  
 അംഗവിക്ഷേപാദികളുടേയും സൗഭാഗ്യം മാത്രമ  
 ല്ല ഈ വിനോദപ്രകടനത്തിൽ നടിക്ക് അത്യ  
 ന്താപേക്ഷിതമായിരിക്കുന്നത്; നൃത്തകലയേയും  
 അഭിനയവിദ്യയേയും സംബന്ധിക്കുന്ന സാങ്കേ  
 തികജ്ഞാനവും അത്യാവശ്യമായിരിക്കുന്നു.

വിഷ്ണു മോഹിനിയുടെ രൂപം അവലംബി  
 ച്ചു് കാമാന്തകനായ ശിവനെ കാമപരതന്ത്രനാ  
 ക്കിയ ഒരു പൗരാണികകഥയുണ്ട്. ഗാനലാ  
 സ്യാദികളും കടാക്ഷഭ്രൂഭംഗാദികളും ഹസ്തമുദ്രാ  
 ദികളുംകൊണ്ട് ആ മോഹിനിയെ അനുസ്മരി  
 പ്പിക്കുന്ന ഒരു നടി സദൃശമായ വേഷവി  
 ധാനത്തോടുകൂടിയ ഒരു സഖി ഒരുമിച്ചു് രംഗ  
 പ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. വസ്രധാരണരീതിതന്നെ  
 മോഹനവും ഭാവപ്രകാശവും ആയിരിക്കുന്നതാ  
 ണം. 'പീനനിതംബം മദ്ധ്യം കൃശതരമത്യ  
 ന്നതം സ്തനദ്വന്ദ്വം' എന്ന സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തി  
 ന് അനുരോധമായി ആകൃതി തോന്നത്തക്കവ  
 ണ്ണമായിരിക്കും വേഷരചന എന്നു സാമാന്യമാ  
 യി പറയാം. കുവലയശ്യാമളമായ കുന്തളഭാരം  
 ക്കുമശോണമായ സീമന്തരേഖ നല്ലപോലെ കാ  
 ണത്തക്കവണ്ണം വകഞ്ഞു് പുഷ്പമാലാലംകൃതമാ



ക്കി കണ്ഠപശ്ചാൽഭാഗം മറയത്തക്കവണ്ണം കെ  
 ടിവെയ്ക്കുന്നു. കഴുത്തിൽ മുത്തുമാല, മുക്കിൽ  
 പുല്ലാക്കുടം, കാതിൽ തൂക്കുടം, കൈത്തണ്ടിൽ വ  
 ഉ, കണക്കാലിൽ പാദസരം ഇങ്ങനെ സൗന്ദ  
 ര്യാധാരകളായ അലങ്കാരങ്ങളോടുകൂടി അര  
 ങ്ങത്തു വരുന്ന നടീ കലാസൗഭാഗ്യപൂർണ്ണവും ഭാ  
 വവ്യഞ്ജകവുമായ അഭിനയംകൊണ്ടു് സന്ദർശക  
 ന്മാരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്നു. മൃദംഗം, തിത്തി  
 മുതലായ സംഗീതോപകരണങ്ങളാണു് ഇതിനു  
 പയോഗിക്കുന്നതു്. ലാസ്യത്തിനും, ഗാനത്തി  
 നും, അഭിനയത്തിനും അനുരോധമായി നട്ടുവൻ  
 താളം പിടിക്കും. രംഗവിധാനം, യവനിക മു  
 തലായവയൊന്നും ഇല്ല. പൊക്കമുള്ള ഒരു നി  
 ലവിളിക്കു മാത്രം ഉജ്ജ്വലമായ നാളത്തോടുകൂടി  
 ഗുത്തവിശേഷത്താൽ ആകൃഷ്ടമായതുപോലെ നി  
 വ്വസിക്കുന്നുണ്ടാവും.

കൊച്ചിരാജ്യത്തു മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ചേ  
 ന്നിരുന്നതു രണ്ടു കുടുംബങ്ങളിലെ അംഗങ്ങൾ  
 മാത്രമായിരുന്നു. പഴയന്നൂരും, കൊരട്ടിക്കരയും  
 ആണു് പ്രസ്തുത ഭവനങ്ങൾ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന  
 തു്. തെക്കേ മലബാറിൽ പെരുങ്ങാട്ടുകുറിശ്ശി  
 എന്ന സ്ഥലത്തു് മോഹിനിയാട്ടക്കാരുടെ ഒരു  
 കുടുംബമുണ്ടു്. പാണ്ഡ്യദേശങ്ങളിൽനിന്നു കേര  
 ഉത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്ന ഒരു കലയായിരിക്കു



മോ ഇതെന്നു സംശയിക്കാവുന്നതാണ്. മുസൽമാന്മാർ ദക്ഷിണമധുരയെ കൊള്ളച്ചെയ്തു കീഴടക്കിയപ്പോൾ മധുരമീനാക്ഷിയെ കേരളത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രതിഷ്ഠിച്ചതായി ഇതിഹാസപ്രസിദ്ധിച്ചുണ്ട്. 1323 മുതൽ 1375 വരെയാണ് ഈ കാലഘട്ടം. പഴയന്നൂർ ഭഗവതിക്ക് മധുരമീനാക്ഷിയുടെ രൂപംതന്നെയാണുപോൽ. മധുകാലങ്ങളിൽ കേരളത്തിനും പാണ്ഡ്യരാജ്യത്തിനും തമ്മിൽ പല ബന്ധങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നു. അത്ര മാത്രമല്ല, തമിഴ്നാട്ടിലേയും മലയാളത്തിലേയും രാജകുടുംബങ്ങൾ തമ്മിൽ വിവാഹബന്ധംതന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. പാണ്ഡ്യരാജധാനികളുമായിട്ടുള്ള സമ്പർക്കത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടായിരിക്കാം കേരളത്തിൽ മോഹിനിയാട്ടം നടപ്പായത്. തഞ്ചാവൂർ, മധുര മുതലായ ദേശങ്ങളിൽ പ്രചാരമുള്ള ദേവദാസീനൃത്തങ്ങൾക്ക് ഏതായാലും ഈ നൃത്തകലയോടു രക്തബന്ധമുള്ളതായി തോന്നുന്നുണ്ട്. ഈ അഭ്യൂഹം ശരിയാണെങ്കിൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിനു അറുനൂറു കൊല്ലത്തോളം പഴക്കമുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കണം.

ആഗമം എങ്ങനെയായിരുന്നാലും മോഹിനിയാട്ടത്തിനു ഒരു കാലത്തു് അന്യാദേശമായ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നു. മതപരമായ പശ്ചാത്തലം ആണ് അതിനു ഒരു കാരണം. മ



റെറാന്ന് രംഗപ്രയോഗലാഘവം ആകുന്നു. കഥ കളിക്ക് അതു കുറവാണല്ലോ. കൂത്തിനും കൂടിയോട്ടത്തിനും ഉള്ളതുപോലെ വലിയ ചട്ടങ്ങളും ചട്ടങ്ങളും സങ്കേതങ്ങളും മോഹിനിയാട്ടത്തിനില്ല. സുന്ദരവും സമുന്നതവുമായ കലാബോധത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതിനു പ്രസ്തുത ഗുണവിശേഷം ശക്തമാകുന്നു. എന്നാൽ, നടനകലയിൽ ഏപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരുടെ ചാരിത്രത്തെക്കുറിച്ചു സ്വാഭാവികമായ സംശയവും ചില നടികളുടെ അപഥഗമനവാസനയും, പ്രഭുജനങ്ങളുടെ സുഖഭോഗപരത്വവും കൂടിച്ചേർന്നപ്പോൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിനു സഭ്യത പോരെന്നൊരു വിശ്വാസം പരന്നു. അതിന്റെ പ്രചാരം ക്രമത്തിൽ കുറയുകയും ചെയ്തു. ആ സൗന്ദര്യജീവിതമായ കോമളകലയെ അകീർത്തിയിൽനിന്നു വിമോചിപ്പിച്ച് ഉദ്ധരിക്കുവാൻ കലാമണ്ഡലം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഉത്സാഹം ശ്ലാഘനീയം തന്നെ.

## V. കയ്യകൊട്ടിക്കളി.

കേരളികളുടെ മുഖ്യവിനോദമാണ് കൈകൊട്ടിക്കളി. ഇതിൽ ഒരു സംഘം പെണ്ണുങ്ങൾ— അവർ പ്രൗഢകളോ തരുണികളോ ബാലികകളോ ആകാം— വൃത്താകാരത്തിൽനിന്നു ചുവടുവെച്ചു പാടിക്കളിച്ചു ഗുത്തം ചെയ്യുകയാ



ുൺ പതിവു്. നൃത്തത്തോടൊപ്പം സംഘത്തി-  
 ന്റെ നായികയായ ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീ പാടി-  
 കൊടുക്കുന്നതിനെ മറുളളവരും ആവർത്തിച്ചു  
 പാടുകയും സംഗീതലയത്തിനു വിദ്വേഗം വരാ-  
 തെ കൈകൾ കൊട്ടിത്താളം പിടിക്കുകയും ചെ-  
 യും. എന്റെ ഒരു ഉത്തമസ്നേഹിതനായ ഡോ-  
 ക്റ്റർ സേനിൽനിന്നു എനിക്ക് കിട്ടിയ അറിവു  
 പ്രകാരം നമ്മുടെ കൈകൊട്ടിക്കളി ചോട്ടാനാ  
 ഗപുരത്തിലുള്ള മുണ്ഡനമാരുടെ ജാപ്പി എന്ന ഗൃ-  
 ത്തവിശേഷത്തോടു വളരെ യോജിച്ചു വരുന്നതാ-  
 യി കാണുന്നു; എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസം മാ-  
 ത്രം ഉണ്ടു്. ജാപ്പി നൃത്തത്തിൽ വാദ്യഗീതധ-  
 നിയുടെ പ്രവർത്തനത്തിനു ഒരു പുരുഷൻകൂടി  
 അംഗമായിട്ടു കാണും. ഇന്നത്തെ ആംഗ്ലേയവി-  
 ദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ച മഹിളാമണികൾ ഈ വി-  
 നോദത്തെ നിന്ദാഭാവത്തോടു കൂടിയൊക്കുന്നു വി-  
 ക്ഷിച്ചുവരുന്നുതു്. അക്കാലത്താൽ, ഇതും മോ-  
 ഹിനിയോട്ടത്തിന്റെ പിന്നാലെ പോകുവാൻ  
 ധൃതി കാട്ടിത്തുടങ്ങുന്നതായിത്തോന്നുന്നു. എ-  
 ന്നാൽ ഭാഗ്യവശാൽ, ഖാലികമാരുടെ കായിക-  
 മായ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുള്ള ഉപായങ്ങളിൽ ഒ-  
 ന്നായി ഇപ്പോൾ ഇതിനെ സ്വീകരിച്ചു വര-  
 ന്തുകൊണ്ടു്, ഒരു ഉജ്ജീവനം സിദ്ധിച്ചതായി  
 ആശ്ചസിക്കാം. സാഹിത്യപരമായി നോക്കുന്ന



തായാലും ഇതിന്റെ പ്രാധാന്യം അനപലപ നീയമായി നില്ക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, മലയാളത്തിൽ രസപ്രദങ്ങളായ ചില നല്ല കൃതികളുടെ അവിർഭാവത്തിന് ഇതു സാധാരണയായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. ഗുണത്തിന്റെയും നാടകത്തിന്റെയും നടുവിലുള്ള അതിർത്തി രേഖയിലാണ് കൈകൊട്ടിക്കളിയുടെ നിലയെന്നു വലിയ തക്കമൊന്നും കൂടാതെ പ്രസ്താവിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. ശിവന്റെ കൈയാൽ കാമദേവനു നേരിട്ട ജീവനാശത്തിന്റെ സ്മരണയെ \* നിലനിർത്തുന്നതിന് ആഘോഷിയ്ക്കപ്പെടുന്ന ദേശീയവാരമായി തിരുവാതിരനാളിൽ ആണ് ഈ വിനോദത്തിനു സർവ്വസാധാരണതപമെന്നു അറിയുന്നത് പക്ഷേ രസാവഹമായിരിയ്ക്കും. ഈ വലയഗുണം, ആത്മൻസിൽ പരേതരുടെ ബഹുമാനസൂചകമായി പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെടുന്ന ഗുണങ്ങളുടെ ഒരു വകഭേദമായി ഉദ്ഘാരിയ്ക്കപ്പെടാമോ? അതു ചിന്തനീയമായ ഒരു വിഷയമാണ്.

#### vi. പാഠകം.

സംസ്കൃതവും മലയാളവും കൂടിക്കലർന്നിട്ടുള്ള ഒരു ഭാഷാസങ്കരമായ വിനോദമാണ് പാഠകം.

---

\* തിരുവാതിരയുടെ ആഗമത്തെക്കുറിച്ച് പല ഐതിഹ്യങ്ങളുള്ളതിൽ ഒന്നാണിത്.



ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലും പ്രബന്ധം കൂത്തി  
 നോട്ട് ഇതിനു സാരമായ ബന്ധമുള്ളതായിക്കാ  
 ണാം. ഒരുപക്ഷെ, ആഗമത്തിലും ഇതു അതി  
 നോട്ട സംയോജിപ്പിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കാം. പരമാണി  
 കമായ ഒരു സംഭവത്തെ നാടകീയമായ രീതി  
 യിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കുകയാണ് ഇതിലും സാ  
 ധിക്കുന്നത്. വിവരണവും ആഖ്യാനവും മുഴു  
 വൻ മലയാളത്തിലും, പാഠ്യമായ ഗോകുടരം  
 സംസ്കൃതത്തിലും ആയിരിക്കണമെന്നാണ് സാമാ  
 ന്യനിയമം. രംഗവിധാനമോ വാദിത്വാദികളോ  
 ഇതിന്നാവശ്യമില്ല. സങ്കേതങ്ങളും ഇല്ലെന്നത  
 ന്നെ പറയാം. എന്നാൽ കളിക്കാരന്റെ മുൻ  
 വശത്തു ഒരു വിളക്കു കൊളുത്തിവെച്ചിരിക്കു  
 ന്ന നിർബന്ധമുണ്ട്. അഭിനയോപകരണങ്ങ  
 ളുടെ ബാഹുല്യഭാവവും ലഘുസാധുതയും നട  
 ന്മാരുടെ ഫലിതചാതുര്യവും ഈ വിനോദത്തെ  
 മലയാളികളുടെ ഇടയിൽ വളരെ പ്രചാരമുള്ള  
 ഒന്നാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നു.

പാഠകക്കാരൻ വളരെ പാഠിപ്പുള്ളവനും വാ  
 ഗ്മിയും പ്രത്യുപ്തന്നമതിയും സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണ  
 പട്രവും ആയിരിക്കണം. അതിനുപുറമെ മധുരമാ  
 യ ഒരു കണ്ഠവും അയാളിൽ ചേർന്നിരിക്കേണ്ടി  
 യാൽ ഒരു മാതൃകാനടന വേണ്ട ഗുണങ്ങളെല്ലാം  
 അയാൾക്കുണ്ട് എന്നു പറയാം. വേഷം കൗത

കോത്ഥാപകമല്ലെങ്കിലും വളരെ സരളമായ ഒന്നാണു്. തലയിൽ ഒരു കിരീടം അയാൾ ധരിച്ചുവെന്നു വരാം. ഇല്ലെങ്കിൽ, ഏതെങ്കിലും നിറത്തിലുള്ള തുണികൊണ്ടു് തലയിൽ കെട്ടിയായും ധാരാളം മതിയാകും. \* ചന്ദനലേപവും മാലകളും മറ്റു ചില ആഭരണങ്ങളുമൊഴിച്ചാൽ വക്ഷസ്സ് സാധാരണമായി നഗ്നമായിരിക്കും. ശ്രോതാക്കളെ നാട്യരംഗത്തിൽനിന്നു വേർതിരിയ്ക്കുവാൻ ഉജ്ജ്വലിതമായ ഒരു ദീപമല്ലാതെ തിരശ്ശീലപോലുമില്ല.

എല്ലാം സജ്ജമാകുമ്പോൾ, പാറകൾ പരയുന്ന ആൾ അരങ്ങത്തു വന്നു ശ്രോതാക്കൾക്കു് അഭിമുഖനായി നിന്നു വളരെ പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിൽ മംഗളം നിർവ്വചിയ്ക്കുന്നു. സംസ്കൃതപദങ്ങളും മലയാളപദങ്ങളും കൂടിക്കലർന്നു ശ്ലോകത്തിന്റെ രൂപത്തിലാകുന്നു മംഗളം. അതു കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ, സുദീർഘമായ ഒരു ഗദ്യമാണു്. ആ ഗദ്യത്തിൽ അത്തരം കഥാകഥനങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെ അയാൾ വിവരിയ്ക്കും. പ്രധാനമായ ഉദ്ദേശ്യം ഏറ്റവും പ്രധാനം കുറഞ്ഞതും എളുപ്പമുള്ളതുമായ തരത്തിലുള്ള മതപരമായ വിദ്യാഭ്യാ

---

\* പാറകിൽ 'സമത്സാരമായ നടനാക്കു്' അഭിനന്ദനസൂചകമായി ചില പ്രഭുക്കന്മാർ കിരീടം കൊടുക്കുക പതിവുണ്ടു്.



സമാണ്. ഈ പ്രാരംഭപദ്ധതിയും അതിൽപിന്നെ വരുന്ന സുദീർഘമായ ഗദ്യവും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ നാടിയേയും പ്രരോചനയേയും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. അവയുടെ അനുകരണംതന്നെയാണിവ. ഇതും കഴിഞ്ഞാൽ അയാൾ ശ്രോതാക്കളെ കഥാഭാഗവുമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയായി. കഥയാരംഭിക്കുന്ന ഘട്ടത്തെ നാടൻ ഭാഷയിൽ വിസ്തരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ ഭാഗം അയാൾ നിർവ്വഹിക്കുന്നത്. കഥയിലെ പ്രത്യേകസന്ദർഭവുമായി ശ്രോതാക്കളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ, അയാൾ കഥാഗാത്രത്തിലേയ്ക്ക് പ്രവേശിക്കും. കഥാഗാത്രം സംസ്കൃതമയമാണ്. അയാൾ ആദ്യം അതിനെ ഉച്ചരിച്ച്, അതിന്റെ അർത്ഥത്തെ പിന്നെ മലയാളത്തിൽ വേണ്ടുവോളം ഉദാഹരണങ്ങളും മറ്റും ചേർത്ത് വിവരിച്ചു വിശദമാക്കുന്നു.

ഈ അവസരത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള പല സാമുദായികകാര്യങ്ങളേയും അയാൾ പ്രതിപാദിക്കും. ശ്രോതാക്കളിലും ചിലർ അയാളുടെ വാക്കുകൾക്കു ലക്ഷ്യമായി ഭവിയ്ക്കാതെയിരിക്കുകയില്ല. നാട്യം വളരെക്കുറച്ചേയുള്ളൂ. എന്നാൽ ആഖ്യാനഭാഗത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുവാൻ മതിയായ ആംഗുഷ്ഠം അയാൾ ഉ

പയോഗിക്കുന്നു. പാഠകക്കാരന് കറേയേറെ പ്രസംഗസ്വഭാവത്തോടുമുണ്ടെങ്കിലും തനിക്കു ലഭിക്കുന്ന പ്രോത്സാഹനത്തിന് വല്ല കുറവും നേരിട്ടേയ്ക്കുമോ എന്നുള്ള ഭയത്താൽ അയാൾ അതിനെ ചാക്യാരെപ്പോലെ സർവ്വസ്വതന്ത്രമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താറില്ല. പാഠകക്കാരൻ ചാക്യാരെപ്പോലെ മുഖത്തുനോക്കി രംഗവാസികളെ ശകാരിക്കുമാറുന്നതാണ് സാമാന്യനിയമം. ധ്യാനവിനോദങ്ങളെ സമ്മിശ്രണംചെയ്തുകൊണ്ട് ഫലപ്രദമായ രീതിയിൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സമ്പാദ്യബോധത്തിനും പ്രചാരം വരുത്തുക എന്നുള്ളതാണ് പാഠകകലയുടെ പ്രധാനോദ്ദേശ്യമെന്നു 'മുൻ പ്രസ്താവിച്ചതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണല്ലോ.

ഈ വിനോദവിഭാഗം കൂത്തിന്റെ ജാതിയിൽനിന്നു വളരെ അകന്ന ഒന്നല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ രണ്ടും ഒരേ ഉദ്ദേശ്യത്തായാണ് നിർവ്വഹിക്കുന്നത്; രണ്ടിലും നാടകീയമായ വിവരണവുമുണ്ട്. എന്നാൽ ചില പ്രധാനപ്പെട്ട വ്യത്യാസങ്ങൾ ഇല്ലെന്നുമില്ല. അവയെ പിന്നീട് പ്രസ്താവിക്കുന്നതാണ്. അവയിൽനിന്നു സംക്ഷിപ്തരൂപത്തിലുള്ള പ്രബന്ധം കൂത്താണ് പാഠകമെന്നു നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാതിരിക്കുകയില്ല. ദേശഭാഷയ്ക്കു കൊടുത്തിട്ടുള്ള പ്രാമുഖ്യവും, നടൻ അനുവദിച്ചിട്ടുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം



വും ഈ വിനോദം പ്രചരിയ്ക്കുവാൻ അധികം ഉപകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാത്രമല്ല, ക്ഷേത്രാദികളിൽ വച്ചേ നടത്താവൂ എന്ന നിർബന്ധവും ഇതിനില്ല. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു വിനോദം നടപ്പിൽ വന്നതുതന്നെ നമ്മുടെ നാട്ടിനു ശ്രേയസ്കരമാണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഈ വിനോദം മൂലം സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ചില പ്രകാശരശ്മികൾ പ്രാകൃതരായ ബഹുജനങ്ങളുടെ പോലും മനസ്സുകളിൽ കടന്നുകൂടി അവിടെ ചില അത്ഭുതകരങ്ങളായ പരിണാമങ്ങൾ വരുത്തിക്കൂട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

മറെറാരു നിലയിൽ നിന്നു കൊണ്ടു വീക്ഷിച്ചാലും പാഠകത്തിന്റെ ആഭിജ്ഞയിതാക്കൾക്കു ആരും കൃതജ്ഞതാഞ്ജലി അർപ്പിയ്ക്കേണ്ടതായി വരും. എന്നെന്നാൽ, ഇതു സംസ്കൃതഭാഷയിൽ ഒട്ടു വളരെ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ നിർമ്മിതിക്കു ഫേതുവായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. പ്രാദേശികമായി പ്രബന്ധങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ആ വക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ നൂറിൽ കുറയാതെ കാണാം; വണ്ണത്തിലും കൂറമല്ല. ആന്തരമായ ഗുണത്തിലാകട്ടെ, അത്യുന്നതമായ ഒരു സ്ഥാനത്തെയാണ് സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ അവ വഹിയ്ക്കുന്നത്. കേരളം സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലേയ്ക്കു ചെയ്തിട്ടുള്ള സംഭാവനയുടെ സാമാ

ന്യരൂപം അറിയണമെങ്കിൽ ഈ പ്രബന്ധങ്ങളും പഠിച്ചിരിയ്ക്കണം. അതുകൊണ്ടുമായില്ല; പാഠകക്കാരനെ അയാളുടെ കൃത്യത്തിൽ സഹായിയ്ക്കുന്നതിന്നു വിവരണാത്മകമായ ഒരു വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ആവശ്യകത നേരിട്ടപ്പോൾ, അതുകേരളത്തിൽ ഒരു സാഹിത്യവിമർശനകക്ഷയുടെ ഉൽപാദനത്തിന്നു കാരണമായി ഭവിച്ചു. സ്വന്തം വകയായും കുറെ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ അതു സാഹിത്യത്തിലേയ്ക്കു മുതൽക്കൂട്ടാതിരുന്നില്ല. ഇങ്ങനെ നോക്കുന്നതായാൽ, പാഠകവും കൂത്തും ശിക്ഷിതരും അശിക്ഷിതരായ ഗ്രാമീണർക്കു മാനസികമായ ഉല്ലാസത്തെ പ്രദാനം ചെയ്യുക മാത്രമല്ല, അഭിനവപ്രതിഭാസന്താനങ്ങളായ പല കൃതികളേയും അമൂല്യങ്ങളും ദ്രാക്ഷാകപ്പങ്ങളുമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളേയും കൊണ്ടു് സംസ്കൃതസാഹിത്യസമ്പത്തിനെ വളരെ പോഷിപ്പിയ്ക്കുകയുണ്ടായി ചെയ്തിട്ടുണ്ടു് എന്നു വ്യക്തമാവും. \*

---

\* ഭാഷാചമ്പുക്കളുടെ ആവിർഭാവം പാഠകക്കാരന്റെ ആവശ്യം പുരസ്സരിച്ചാണു് എന്നൊരു പക്ഷമുണ്ടു്. ഈ മതം ശരിയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സംസ്കൃതത്തിലുണ്ടാക്കിത്തുള്ള പ്രബന്ധങ്ങളെ അനുകരിച്ചാണു് ഭാഷാചമ്പുക്കൾ ഉൽഭൂതമായതു് എന്നു മാത്രമെ പറയാവുന്നതുളു്.



## vii. കഥകളി.

കേരളദൃശ്യകലകളിൽവെച്ചു അതിപ്രധാനമായ ഒന്നാകുന്നു കഥകളി. ഇതിന്റെ ഉൽപ്പത്തിയ്ക്കു കാരണമായ സംഭവങ്ങൾ സുപ്രസിദ്ധങ്ങളാണ്. ജയഭദ്രന്റെ ഗീതഗോവിന്ദത്തെ മാതൃകയാക്കി കല്പിച്ചുകൊണ്ട് കോഴിക്കോട്ടു രാജവംശത്തിലെ ഒരു അംഗവും സുപ്രസിദ്ധനായ മാനവേദരാജാവ് കൃഷ്ണാട്ടം എന്നു ഇന്നറിയപ്പെടുന്നതും ഭക്തദൃഷ്ടിപകവും ആയ വിനോദരീതിയെ സൃഷ്ടിച്ചു. അതിന്റെ മോഹനമായ ആകൃതിയും പ്രകൃതിയും കണ്ടു ജനങ്ങൾ അതിൽ മുഗ്ദ്ധരായിത്തീരുകയും വേഗത്തിൽ അതിന്നു പ്രചാരം സിദ്ധിയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. അക്കാലത്തു ഭാഷിണാത്യനായ ഒരു പ്രഭു കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെ മഹിമാതിശയം കേട്ടറിഞ്ഞു ആ സംഘത്തെ തന്റെ രാജധാനിയിലേയ്ക്കു ഒന്നയച്ചു തരുവാൻ അപേക്ഷിച്ചു. എന്നാൽ സാമൂതിരിയാകട്ടെ, അപേക്ഷകൻ തന്റെ ഒരു രാഷ്ട്രീയ വൈരിയാണെന്നുള്ള കാരണത്താൽ, ആ അപേക്ഷയെ നിരസിക്കുകയും, കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ അങ്ങോട്ടു അയച്ചുകൊടുക്കുവാൻ വിസമ്മതിക്കുകയുമാണുണ്ടായത്. എന്നുമാത്രമല്ല, ആ കോവിലകത്തു കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്റെ രസം ആസ്വദിയ്ക്കുന്നതിനു മിടുക്കുള്ളവർ ആരും ഇല്ലെന്നു ഒരു സന്ദേശവും

കൂടെ കൊടുത്തെയച്ചു. ഈ അപേക്ഷാനിരസന  
 വും പരിഹാസവചനവും ആ പ്രമാണിയുടെ  
 അന്തർവീല്യത്തെ ഉണർത്തി, ആത്മതേജസ്സിനെ  
 ഉത്തേജിപ്പിച്ചു. വിപ്രകൃതമായ പന്നഗം ഫണം  
 വിടുന്താതിരിയ്ക്കുമോ? ഫലം എന്തായിരുന്നു?  
 കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്നു എതിരായി, എന്നാൽ കായ്ക  
 ഭാഗങ്ങളിൽ മിക്കവാറും അതിനോടു യോജിക്കു  
 ന്ന, പുതിയ ഒരു വിനോദത്തിന്റെ സൃഷ്ടി.  
 അതേ—ഇന്നത്തെ കഥകളി അല്ലെങ്കിൽ ആട്ട  
 കഥയായി പരിണമിച്ച രാമനാട്ടം ഇങ്ങനെയാ  
 ണ് ആവിർഭവിച്ചത്. ആരാണ് സാമൂതിരി  
 യോടു കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ തന്റെ കോവിലകത്തേ  
 യ്ക്കു ഒന്നയച്ചതന്നാൽ കൊള്ളാമെന്ന് വിനയമി  
 ശ്രുനായി അപേക്ഷിച്ച ആ പ്രമാണി? കൊട്ടാ  
 രക്കര സ്വരൂപത്തിലെ ഒരു തമ്പുരാനാണെന്നാ  
 ണ് ഒരു ചെന്തിര്യം ചോദിക്കുന്നതു്. ന  
 മ്പ്യാരുടേതെന്നപോലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെയും വ്ര  
 തപ്തമായ മനോമുകുരത്തിൽനിന്നു പുറത്തുവന്ന  
 നൃത്തനൃഷ്ടിയുടെ ആകാശസൂക്ഷ്മയും പ്രകൃതിമാ  
 ധുരിയും ജനങ്ങളുടെ ഹൃദയത്തിൽ ഒരതുഭുതവികാ  
 രത്തെ ജനിപ്പിച്ചു. അചിരേണ അതിന്നു പ്ര  
 ചുരമായ പ്രചാരവും സിദ്ധിച്ചു. ഭാഷാസാഹി  
 ത്യത്തിൽ അഭിനയയോഗ്യതകൊണ്ടും സാഹിത്യ  
 ഗുണപൂർണ്ണതകൊണ്ടും അതിപ്രധാനമായ ഒരു



വിപുലവിഭാഗത്തിന്റെ ആവിർഭാവം ഇങ്ങനെ  
യാണു്.

കൃഷ്ണാട്ടം ഉണ്ടാക്കിത്തീർന്നു്, അഥവാ ആ-  
ദ്യമായി അഭിനയിച്ചതു്, ഗ്രാഹ്യാസ്തൂതിഗ്ഗാഥ-  
കൈഃ എന്ന കലിവാചകം സൂചിപ്പിക്കുന്ന ഭി-  
വസത്തിലാണത്രെ. അപ്പോൾ കഥകളി നട-  
പ്പിൽ വന്നതു് ഇതിൽ കുറച്ചുകാലത്തിനുശേഷം  
മാണെന്നാണല്ലോ ഉദ്ദേശിക്കേണ്ടതു്. പതിനേഴാം  
ശതകത്തിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ ഇതിനെ വി-  
ന്യസിക്കുകയാണെങ്കിൽ നാം സത്യത്തിൽനിന്നു  
വളരെ അകന്നുപോയി എന്നു വരുന്നതല്ല. ഇ-  
തേ വീക്ഷണഫലംതന്നെ രാമനാട്ടത്തിലെ പ്രാ-  
രംഭശ്ലോകത്തിൽനിന്നും നമുക്കു ലഭിക്കുന്നുണ്ടു്..  
ആ ശ്ലോകം താഴെ ചേർക്കുന്നു.

പ്രാപ്താനന്തഘനശ്രിയഃ പ്രിയതമ

ശ്രീരോഹിണീജന്മനോ

വഞ്ചിക്ഷാ വരവീരകേരളവിഭോ

രാജഞസ്സപസുസ്സനനാ

ശിഷ്യേണ പ്രവരേണ ശങ്കരകവേഃ

രാമായണം വണ്ണുതേ

കാരുണ്യേന കഥാഗുണേന കവയഃ

കർച്ചന്തു തൽകണ്ഠയോഃ

രാമനാട്ടത്തിന്റെ കർത്താവായ തമ്പുരാ-  
നെക്കുറിച്ചുള്ള ചില അറിവുകൾ നമുക്കു ഇതു്

ശ്ലോകത്തിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം ശ്രീവഞ്ചിവിരകേരളവർമ്മ മഹാരാജാവിന്റെ ഭാഗിനേയനാണെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗുരു ഒരു ശങ്കരകവിയാണെന്നും നമുക്കു ഇതിൽ നിന്നു മനസ്സിലാകുന്നു. ഈ വിരകേരളവർമ്മാപ്പു ഏതാണെന്നും ശങ്കരകവി ആരാണെന്നും മറ്റുള്ള വിവരങ്ങൾ ഇന്നും അപരിജ്ഞാതമായിട്ടാണ് ഇരിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തണലിൽ പററിപ്പേൻ നിന്നുകൊണ്ട് ഓരോരുത്തർ ഓരോവിധം പറയുന്നുണ്ടെന്നല്ലാതെ ആരും ഒരു തീരുമാനത്തിൽ ഇതുവരെ എത്തിയിട്ടില്ല. \*

രാമനാട്ടത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തെ ചുരുക്കത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നത് നീരസജനകമാവുകയില്ലല്ലോ. ഭഗവന്റെ പുത്രകാമേഷി തൊട്ടു ലങ്കാനിരോധം വരെയുള്ള രാമകഥാഭാഗത്തെയാണ് അതു വിവരിക്കുന്നത്. നടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാഭികൾ കൃഷ്ണാട്ടക്കളിക്കാരിൽനിന്നു സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളവയാണ്. മുഖമുദികൾ ധരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നാണു വിചാരിക്കേണ്ടതു്. കഥ ഏഴു ദിവസംകൊണ്ടു് ആടിക്കളിക്കത്തക്കവിധത്തിലാണ് ഏഴുതിത്തീർക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. അതായതു അതിനു് ഏഴു വിഭാഗങ്ങളുണ്ടു്. കഥയ്ക്കു സാക്ഷാത്ക

---

\* ഈ സംഗതി ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വഞ്ചിഞ്ചിരുട്ടു എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സവിസ്തരം ചർച്ച ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്.



കഥ എന്നും വേണമെങ്കിൽ പേരിടാം. ഇത് ആദ്യമായി അർജ്ജുനനെയും കൊട്ടാരക്കരയെയും ഗണപതി ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുൻഭാഗത്തു വെച്ചു ണത്രെ. കൊട്ടാരക്കര രാജകുടുംബത്തിന്റെ കല ദൈവതമാണ് ആ ക്ഷേത്രത്തിലെ പ്രതിഷ്ഠാമൃ ത്തി. ഈ സംഗതി അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിട്ടാണ് ഒല്ലാ ഗ്രന്ഥകാരൻ കൊട്ടാരക്കര സ്വരൂപത്തിലെ അംഗമാണെന്നു അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. മണി പ്രവാളഭാഷയാണ് രാമനാട്ടത്തിൽ സ്വീകരി ച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗ്ലോക്കങ്ങളിൽ സംസ്കൃതവും പദ ങ്ങളിൽ മലയാളവും പ്രചാരമായിരിക്കുന്നു. പിൻ കാലത്തുണ്ടായിട്ടുള്ള ആട്ടക്കഥകളിലും ഈ സങ്ക രഭാഷ ആദരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായി കാണാൻ കഴി യും. സാഹിത്യഗുണത്തിൽ രാമനാട്ടത്തിനു വലി യ മേന്മയൊന്നുമില്ലെന്നാണ് നിരൂപകന്മാരു ടെ അഭിപ്രായം, എന്നാൽ മലയാളസാഹിത്യ പിപഠിഷ്ടക്കളായ വിദ്യാത്ഥികൾക്കു ആ സാ ഹിത്യത്തിനു കേരളവർമ്മതമ്പുരാൻ ചെയ്തിട്ടുള്ള സേവനങ്ങളെ തീരെ വിസ്മരിക്കുവാൻ സാധിക്ക മെന്നു തോന്നുന്നില്ല. എന്തെന്നാൽ അദ്ദേഹം ഒരു പുതിയതരം ദൃശ്യകലയുടെ അവതാരകനാ യിരുന്നു; എന്നു മാത്രമല്ല അദ്ദേഹം കാണിച്ചു കൊടുത്ത മാതൃത്തിൽക്കൂടി പിൻക്കാലത്തു വള രെപ്പേർ സഞ്ചരിക്കുകയും, അവരുടെ സഞ്ചാര

ഫലങ്ങൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിന്റെ പുഷ്പിഷ്ഠ സഹായമായിപ്പരിണമിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. തനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ മാർഗ്ഗാർക്കനെന്ന നിലയിൽ ഈ തന്മൂലന ഭാഷാസാഹിത്യത്തിൽ ഉന്നതമായ ഒരു സ്ഥാനമെന്നുണക്കമുണ്ടു.

രാമനാട്ടത്തിന്റെ പരിണാമമാണ് കഥകളി. പതിവുപ്രകാരം കേളികൊട്ടു വഴിക്കാണ് കളിയുണ്ടെന്നുള്ള വിവരത്തെ സാധാരണലോകരെ അറിയിക്കുക. ഈ കളിക്കു വലിയ ഒരുക്കവും വേഷവിധാനവും ആവശ്യമുള്ളതുകൊണ്ട്, കളിയിൽ പ്രധാനവേഷക്കാരെല്ലാം പകലേ അണിയറയിലേയ്ക്കു തിരികുന്നു. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളിലെന്നതുപോലെ കഥകളിയിലും പൂർവ്വരംഗം ഉണ്ട്. തിരശ്ശീലയുടെ പുറകിൽനിന്നുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ഒരു മാതിരി ആട്ടത്തിലും അതിനെത്തുടർന്നു ചെയ്യുന്ന കുറെ ഗ്ലോകങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തിലുമാണ് ഈ പൂർവ്വരംഗം നിബന്ധിച്ചു കാണുന്നത്. അതിന്റെ ശേഷം തിരശ്ശീല മാറുകയും കഥയിലെ നായകനും നായികയും അരങ്ങത്തുവന്നു മംഗളം ആചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്നു തോടയം പുറപ്പാട് എന്നാണ് സംജ്ഞ. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളിലെ നാദിയോടും പൂർവ്വരംഗത്തോടും പ്രധാ-



നമയ എല്ലാ കാര്യങ്ങളിലും ഇതിനു ഗണ്യമായ സാദൃശ്യം ഉണ്ട്.

പിന്നെയാണ് കളിയുടെ ആരംഭം. അതിന്റെ പ്രത്യേകസ്വഭാവം മുൻപൊരിക്കലും പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ ചേങ്ങല കൊട്ടുന്ന ജോലികൂടി നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഭാഗവതരുടെ പാട്ടിനു അനുഗുണമായി നടന്മാർ അഭിനയിക്കുകയും തന്മയത്വത്തോടെ ആടുകയും, ആംഗ്യ സങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടു ഭാവം വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാകുന്നു. കളി സാധാരണമായി രാത്രി മുഴുവൻ ഉണ്ടായിരിക്കും. രാത്രിയുടെ അന്ത്യ യാമത്തിലായിരിക്കും കളിയിലെ പ്രധാനവേഷക്കാർ അരങ്ങത്തു പ്രവേശിക്കുന്നത്. വേഷക്കാരുടെ ജാതിയെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, അവരിൽ അധികം പേരും നായന്മാരും അപൂർവ്വം ചിലർ ബ്രാഹ്മണരും ആകുന്നു. അഞ്ചു വർഷത്തിൽ കുറയാതെ കണ്ടുള്ള ഒരു പരിശീലനം കളിക്കാർക്കു ആവശ്യമാണ്; എങ്കിലേ അവർക്കു ശരിയായ മെയ്സപാധീനവും നടനസാമർത്ഥ്യവും സിദ്ധിക്കൂ. കഥകളി വേഷക്കാരുടെ പലതരത്തിലുള്ള നിലകളും ഇരിപ്പുകളും മുഖഭാവങ്ങളുടെ വൈശിഷ്ട്യവും യഥേഷ്ടം നിയന്ത്രിക്കാവുന്ന ഗുണങ്ങളുമെല്ലാം ഭരതമുനിയുടെ അങ്ങേഅററത്തെ പ്രതീക്ഷകളെപ്പോലും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. ഭരത

പ്രോക്തമായ അഭിനയകലയിലും രഞ്ജനോപ-  
 യോഗകലയിലും സ്വതന്ത്രരായ അവർ മിക്ക  
 വാറും പരിപൂർണ്ണ നേടിക്കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. യു-  
 ങ്ങൾ, മരണം, ചുംബനം, ആലിംഗനം മുത-  
 ലായ പല വിഷയങ്ങളും രംഗത്തിൽ പ്രയോ-  
 ഗിക്കുവാൻ പാടില്ലെന്ന ഭരതമുനി നിഷേധിച്ചി-  
 ട്ടുണ്ടെങ്കിലും നമ്മുടെ കളിപ്പാട്ട് ആ വക നിബ-  
 ധനകളെ ഒരിക്കലും ഗണിച്ചുവരാറില്ല; അവർ  
 അവയെ ആധുനികരംഗമണ്ഡപത്തിൽ സ്വത-  
 ന്ത്രമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ആഭരണീയങ്ങളായ, ഹിന്ദുപുരാണങ്ങളിൽ  
 നിന്നാണ് കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം സാധാരണ  
 എടുക്കാൻ പതിവ്. അക്കാലത്തെ ധീരന്മാരും  
 ദേശാഭിമാനികളുമായ വീരപുരുഷന്മാരെ നായക-  
 ന്മാരാക്കി കല്പിച്ച് ഇത്തരം കൃതികൾ നിർമ്മിക്ക-  
 ൈപ്പെട്ട കാണാത്തതിൽ വളരെ വ്യസനിക്കേണ്ടിയി-  
 രിക്കുന്നു. പോർത്തുഗീസുകാരുടെ ആഗമനവും ത-  
 ൾഫലമായി തുടരെത്തുടരെ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിര-  
 ുന്ന യുദ്ധങ്ങളും കീഴ്തിപെറ്റ പല വീരസന്താന-  
 ങ്ങളുടേയും ഉൽപാദനത്തിന് കേരളഭൂമിയെ പ്രോ-  
 ത്സാഹിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നുള്ളത് സംശയരഹിത-  
 മായ ഒരു കാര്യമാണ്; എന്നാൽ അവരിൽ ആ-  
 ത്തൊന്നെ ഈദ്ദശവിനോദങ്ങളിൽ നായകസ്ഥാ-  
 ന്നാ വെച്ചിട്ടു രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു കാണുന്നില്ലാ



തത്തിനാൽ യാഥാസ്ഥിതികമായ ഒരു മനസ്ഥിതിയാണു് അക്കാലത്തെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്കുണ്ടായിരുന്നതെന്നു വേണം ഊഹിക്കുവാൻ. അതെങ്ങനെയായാലും അവർ സ്വീകരിച്ച പുരാണകഥകളിൽ പല മാറ്റങ്ങളും നവീനതകളും വരുത്തിയിട്ടുള്ളതായി കാണാം. ഈ മാറ്റങ്ങളും നൂതനകളും, നടനകാര്യത്തിൽ വരാവുന്ന പ്രായോഗികങ്ങളായ പല വിഷയങ്ങളേ ഭൂരികരിക്കുന്നതിനും നടനത്തിന്റെ കലാത്മകമായ ഉൽക്കണ്ഠയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും, ഏറ്റവും പ്രാധാന്യമുള്ള ഒട്ടുമിക്ക വേഷക്കാർക്കും പ്രവേശനത്തിന്നു ഇടംകൊടുക്കുന്നതിനുംവേണ്ടി കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണു്.

കഥയുടെ ജീവനമായ സാഹിത്യാംശത്തെ മൂന്നായി തരംതിരിക്കാം. പദ്യങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ശ്ലോകങ്ങൾ എന്നവയാണു് അവയിൽ ആദ്യത്തേതു്. പദ്യങ്ങൾ ഭാഷയിലും ആകൃതിയിലും സംസ്കൃതാത്മകമായിരിക്കും. പ്രാസം, ദീർഘദീർഘസമാസങ്ങൾ, ശബ്ദധ്വനി മുതലായവയുടെ അവതരണത്തിൽ അവ ആശുഭാഷയായ സംസ്കൃതത്തിന്റെ ആഡംബര സമനപിതമായ ആകാരത്തിനോടു യോജിച്ചുകാണുന്നു. സംസ്കൃതരൂപങ്ങളുടെ ശ്ലോകങ്ങളിൽനിന്നു ഇവയ്ക്കു പ്രകടമായ ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ടു്. സംസ്കൃതരൂപങ്ങളിലെ ശ്ലോകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ രംഗപ്രവിഷ്ഠരാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടേതാ

യിരിക്കും; കവിയായ ഗ്രന്ഥകാരൻ അവയിൽ പ്രവേശത്തിന് അനുവാദമില്ല. നേരെമറിച്ചു കഥ കളിയിലെ ഗ്ലോക്കങ്ങൾ കവിയുടെ വാക്കായിരിക്കും. ഭൂതഭാവീകരകളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും രംഗനിർദ്ദേശം ചെയ്യുന്നതിനും പാത്രസൂചന സാധിക്കുന്നതിനും ഉള്ള ഒരുപാട് ആയിട്ടാണ് ഗ്ലോക്കങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സൂച്യം മാത്രമായ കഥാംശത്തെ വിസ്തരിക്കാതെ സൂചിപ്പിക്കുകയും ഭൂതവാചകങ്ങളായ സംഭവങ്ങളെ ഒതുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ സ്വഭാവംമൂലം 'ഗ്ലോക്കത്തിൽ കഴിക്കുക' എന്നൊരു ശൈലിതന്നെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഈ വിഷയത്തിൽ അവ ഷെക്സ്പീയറുടെ 'ഹെൻറി പഞ്ചമൻ' എന്ന നാടകകൃതിയിലെ ഗായകസംഘത്തിന്റെ പ്രവൃത്തിയെയാണ് നിർവ്വചിക്കുന്നതെന്നു പറയാം. ഈ ഗ്ലോക്കങ്ങൾ എല്ലായ്പ്പോഴും പാടുകമാത്രമേ ചെയ്യാറുള്ളൂ.

രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം ഭണ്ഡകങ്ങളാകുന്നു. ഉഭയ ഭാഷാസംമിശ്രവും സംഗീതഗുണാത്മകവും ആയ ഒരുതരം നീണ്ട പദ്യങ്ങളാണ് ഭണ്ഡകങ്ങൾ. വടിപോലെ നീണ്ടുപോകുന്നത് എന്നു പദാർത്ഥം. ഭണ്ഡകത്തിന് നന്നാലു പാദങ്ങളും ഓരോ പാദത്തിലും മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളും ഉണ്ടാകും. താളത്തിനൊപ്പിച്ചു പാദം മുറിക്കപ്പെട്ട



ടൂന്നും. അങ്ങനെ മറിക്കപ്പെടുന്ന പാലവണ്ഡങ്ങൾ  
 പാലംപ്രതി മുമ്മൂന്നുവീതം ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നു  
 പറഞ്ഞുവല്ലോ. അവയിൽ ആദ്യവണ്ഡത്തിൽ  
 ഗുരുക്കൾകൂടിയും, അന്തിമവണ്ഡത്തിൽ ലഘുക്ക  
 ളുകൂടിയും മധ്യവണ്ഡത്തിൽ ഗുരുലഘുക്കൾ സ  
 മമായും ഇരിക്കണം. പ്രാസദീക്ഷയും വണ്ഡങ്ങളി  
 ലാണ് കാണുക. . വണ്ഡങ്ങളുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ  
 ഭേദിച്ചും യോജിച്ചും വരാം. അതുപോലെ പാദ  
 വണ്ഡങ്ങളുടെ സംഖ്യയും നാലിൽനിന്നും മൂന്നി  
 ൽനിന്നും ഒന്നോ രണ്ടോ കൂടിയും അല്ലെങ്കിൽ  
 കുറഞ്ഞും വരാവുന്നതാണ്. വണ്ഡം പ്രതിഭേദി  
 ച്ചുള്ള പാദങ്ങളോടുകൂടിയ ഭണ്ഡകങ്ങളും അപൂർവ്വ  
 മല്ല. കഥയിൽ ശ്ലോകങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന കൃത്യംത  
 നെയാണ് ഭണ്ഡകങ്ങളും നിർവ്വചിക്കുക പതി  
 വ്; എങ്കിലും വ്യത്യാസങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ ഈ  
 നിയമത്തിന്നും കണ്ടുവെന്നു വരാവുന്നതാണ്.

മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗം പദങ്ങളാണ്. അവ  
 യുടെ രചന പ്രാധാന്യേന ദേശഭാഷയിലായിരി  
 ക്കും. ഇവയെയാണ് കളിക്കാർ അഭിനയിച്ചു കൂ  
 ടാറുള്ളത്. സംസ്കൃതപ്പുറോച്ചത്തങ്ങളിലോ ദ്രാവി  
 ഡഗാനവൃത്തങ്ങളിലോ അല്ല അവയുടെ നിബ  
 ധനം; ഗാനതാളങ്ങളുടെ മാത്രാദൈർഘ്യം അനു  
 സരിച്ചു ഈ യതിവിരാമങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാ  
 ക്കി ചില പ്രത്യേക നിബന്ധനകൾക്കു വി

ധേയമാക്കി രചിക്കുന്ന ഒരുതരം പാട്ടുകളാണ് അവയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. രീതിയിൽ അവ സംഭാഷണാത്മകമാകുന്നു. രസഭാവങ്ങളുടെ യഥോചിതമായ പ്രകാശനത്തിനായി സന്ദർഭാനുസരണം പദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തിൽ സ്വരഭേദം വരുത്താറുണ്ട്.

പദങ്ങളെ അവയുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ ആസ്പദമാക്കി ശൃംഗാരപദങ്ങൾ, യുദ്ധപദങ്ങൾ, എന്നിങ്ങനെ പലതരത്തിൽ വിഭജിക്കാം. സൂത്രോദയവണ്ണൻ ചന്ദ്രോദയവണ്ണൻ മുതലായവയും, രാഗാവിഷ്ണുരായ നായികാനായകന്മാരിൽ ആരുടെയെങ്കിലും മേൽ അവയുണ്ടാക്കുന്ന ഫലവും അടങ്ങിയ ഖണ്ഡങ്ങളാണ് ഇവയിൽ ഒന്നാമത്തേത്. പതിഞ്ഞാട്ടമെന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന മന്ദഗതിയിലുള്ള പാദവിന്യാസരീതിയിലാണ് അവയുടെ അഭിനയം. ഈ ഖണ്ഡത്തിന്റെ പുരോഗതിയും അഭിനയവും രാഗത്തിന്റെ ഉദയവികാസങ്ങളെ അനുസരിച്ചായിരിക്കുക. ശ്ലോകങ്ങളെപ്പോലെ ഭാവത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു തികച്ചും ശക്തങ്ങളായിട്ടുള്ളവയാണ് പദങ്ങൾ. അതുപോലെ പ്രജ്ഞാപരമായി ഉൽബോധനം ചെയ്യുന്നതിലും അവ സുശക്തങ്ങളാണ്; എന്നാൽ സംഗീതഗുണത്തിൽമാത്രം അവ ശ്ലോകങ്ങളെക്കാളും



വളരെ മേലേയാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. സം  
 ഗീതത്തിന്റേയും കവിതയുടേയും ശോഭാജനകമാ  
 യ ഒരു സമ്മിശ്രണത്തിന്റെ ഫലമാണ് അവ  
 എന്നു പറയാം. സാമാധികത്വം അവയിൽ  
 അല്പം കുറവാണെങ്കിലും നാടകങ്ങളിലെ ശിഥി  
 ലബന്ധങ്ങളായ ഗദ്യങ്ങളേക്കാൾ അവ ഉൽകൃഷ്ട  
 ങ്ങൾ ആണ്. അവ തങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യത്തെ ഒരു  
 വിധം പൂർണ്ണമായി നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്യ  
 ന്നു. ഇങ്ങനെ പാദങ്ങളും ദണ്ഡകങ്ങളും പദങ്ങ  
 ളും ചേർന്നതാണ് കഥകളിയിലെ സാഹിത്യ  
 ത്തിന്റെ ബാഹ്യസ്വരൂപം. പ്രസിദ്ധങ്ങളായ  
 ചില കഥകളെ ഉപജീവിച്ച് ഒന്നിലധികം  
 കൃതികൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. ഇത് മല  
 ബാറിന്റെ വടക്കൻപ്രദേശങ്ങളിലും തെക്കൻപ്ര  
 ദേശങ്ങളിലും പ്രചാരമുള്ളതായി വടക്കൻകഥക  
 ളി, തെക്കൻകഥകളി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരം ക  
 മകളികൾ ആദ്യമേതന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നു  
 ക്കു ഐതിഹ്യത്തോടു യോജിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.  
 എന്നാൽ ഇന്നു ഈ വ്യതിരേകം പാലിച്ചു കാ  
 ണപ്പെടുന്നില്ല.

കഥകളിവേഷക്കാരുടെ വേഷവിധാനത്തെ  
 പറ്റി ഒരു വാക്കു പറയാതെ ഈ വിവരണം പൂ  
 ണ്ണമാവുകയില്ല. ഈ വിനോദം ആദ്യമായി രൂ  
 പീകരിക്കുകയും കൊട്ടാരക്കരയിലുള്ള ഗണപതി

ക്ഷേത്രത്തിൽവെച്ചു അരങ്ങേറുകയും ചെയ്തു അ  
 വസരത്തിൽ, കളിക്കാർ വളരെ അസംസ്കൃതമായ  
 ഒരു വേഷത്തിലാണ് രംഗത്തിൽ വന്നിരുന്നത്  
 എന്നുഹിക്കണം. അവർ മുഖരാഗങ്ങൾ ഉപയോ  
 ഗിച്ചിരുന്നില്ല; എന്നാൽ അവയ്ക്കുപകരം അവ  
 ൾ ചുവപ്പു, കറുപ്പു, പച്ച മുതലായ ചായങ്ങൾ  
 കൊണ്ടു നിറപ്പെടുത്തിയ വണ്ണങ്ങൾ ധരിച്ചിര  
 ുന്നിരിക്കാം. ശിരോവേഷ്ടനങ്ങൾ ഒരിക്കലും ഉപ  
 യോഗിച്ചിരുന്നില്ല എന്നാണ് കരുതിവരുന്നത്.

വെട്ടത്തു സ്വരൂപത്തിലെ ഒരു രാജാംഗമാ  
 ണ് വേഷകാര്യത്തിൽ ആദ്യമായി ഒരു മാറ്റം  
 വരുത്തിയത്. കളിക്കാർ മുഖത്തു വണ്ണങ്ങൾ  
 ഉപയോഗിക്കണമെന്നും, കിരീടങ്ങൾ ധരിക്ക  
 ണമെന്നും ദേഹങ്ങൾ ഒരുതരം കുപ്പായംകൊ  
 ണ്ടു മറയ്ക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം സിദ്ധാന്തി  
 ച്ചു. സംഗീതവിഷയത്തിലുംകൂടി കുറെ മാറ്റ  
 ങ്ങൾ വരുത്താതിരുന്നില്ല. ആദ്യകാലത്തു പാട  
 ുന്നവർതന്നെയായിരുന്നു ആടുകയും പതിവത്രെ.  
 അന്നു ചെണ്ട എന്നൊരു വാദ്യം ഉണ്ടായിരുന്നി  
 ല്ല. വേഷക്കാർക്കുപുറമെ ഒരു ഭാഗവതരേയും ഒരു  
 ചെണ്ടക്കാരനേയുംകൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തു രംഗവിഷ  
 യത്തിൽ വരുത്തിയ ചില നൃത്ത പരിഷ്കാരങ്ങ  
 ളായിരുന്നു. ഈ പരിഷ്കാരത്തിനു വെട്ടത്തു സ  
 ബ്രദായം എന്നാണ് പറയാറ്.



ഓരോന്നും പ്രത്യേകമെടുത്തു നോക്കുകയാണെങ്കിൽ ഈ പരിണാമങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തെ അർഹിക്കുന്നവയാണെന്നു അറിയാവുന്നതാണ്. വണ്ണങ്ങളുടെ ഉപയോഗം വിവിധങ്ങളായ ഭാവങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിലുള്ള എല്ലാ പരിശ്രമങ്ങളേയും പ്രതിരോധിക്കുക മാത്രമല്ല, പ്രകാശിതമായ രസങ്ങളെ വൈചിത്ര്യഹീനങ്ങളാക്കുന്നതിനു അവശ്യം കാരണമായിത്തീരുകക്കൂടി ചെയ്യുന്നു. വണ്ണങ്ങൾക്കുപകരം വണ്ണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാമെന്നായപ്പോൾ ആ വിഷയത്തിലുള്ള തടസ്സം നീങ്ങുകയും മുഖഭാവങ്ങളെക്കൊണ്ടു രസപ്രകടനം സാധ്യമാവുകയും ചെയ്തു. ഇനി രണ്ടാമത്തെ പരിണാമത്തെപ്പറ്റി ആലോചിക്കാം. മുൻപ് ആടുകയും പാടുകയും ഒരാൾതന്നെ ചെയ്യേണ്ടതായി വന്നിരുന്നു. ഒരു ഭാഗവതരെ പുതുതായി അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ, ആടിക്കളിക്കുന്ന നടൻ അഭിനയത്തിൽമാത്രം തന്റെ ശ്രദ്ധയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുവാൻ സൗകര്യം ലഭിച്ചു.

കുറെക്കാലത്തേയ്ക്കും ഈ പരിഷ്കാരങ്ങൾ പ്രചാരത്തിൽ നിന്നു. പിന്നെ, രണ്ടു നമ്പൂതിരിമാർ ഈ വിഷയത്തിൽ സൂക്ഷ്മമായ പഠനം നടത്തുകയും മറ്റുചില പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കൂടി നടപ്പിൽ വരുത്തി ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലും കഥകളിയെ മോടിപിടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. ഇന്നു

കാണുന്ന കഥകളി അവരുടെ കാലടിപ്പാടുകളിൽ കൂടി സഞ്ചരിക്കുന്നതാണ്. ഈ പരിഷ്കാരകർത്താക്കളിൽ ഒരാൾ കപ്‌ളിങ്ങാട്ടു മനയ്ക്കുലെയും, അപരൻ കല്ലടിക്കോട്ടു മനയ്ക്കുലെയും അംഗമായിരുന്നു. ഇവരുടെ പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കു കപ്‌ളിങ്ങാടൻ, സമ്പ്രദായമെന്നും കല്ലടിക്കോടൻ സമ്പ്രദായമെന്നും പേർ പറഞ്ഞുവരുന്നു. രണ്ടും പരസ്പരഭിന്നങ്ങളാണ്. കപ്‌ളിങ്ങാടൻ രീതിയുടെ സ്വഭാവം ഏകദേശം താഴെ വിവരിക്കുന്ന പ്രകാരമാകുന്നു.

വിവിധവേഷങ്ങൾക്കു വിവിധങ്ങളായ വേഷഭൂഷാദികൾ—ദിവ്യതപവും രാജതപവും ഉള്ള അതിപ്രധാനങ്ങളായ വേഷങ്ങൾക്കു ആലവട്ടവും വെഞ്ചാമരവും—ഉപയോഗിക്കുക, ആസൂരപ്രകൃതികളായ വേഷക്കാരുടെ നാസികാഗുത്തിൽ ഒരു ചെറിയ ചുട്ടിപ്പൂവു കുത്തുക, മുഖസ്തോഭങ്ങളുടെ ഫലത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനു മുഖത്തു ചുട്ടികൾ കുത്തുക, ആംഗുഭാഷ, പല രീതിയിലുള്ള ചുവടുവെപ്പുകൾ മുഖവണ്ണം, നിണമണിയൽ എന്നിവയിൽ ചില മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുക, ഇവയാണ് കപ്‌ളിങ്ങാടന്റെ പ്രധാന പരിഷ്കാരങ്ങൾ. കല്ലടിക്കോടൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ പ്രധാനമായി ആംഗുഭാഷയിലും പദന്യാസങ്ങളിലും ആകുന്നു. സംഗീതത്തിൽ സംഗതി എന്നു പറയുന്ന അഭിനവപ.



രിഷ്കാരം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ രണ്ടു രീതികളിലും തമ്മിലുള്ള പ്രധാനമായ വ്യത്യാസം താഴെപ്പറയുന്നതാകുന്നു. ആദ്യത്തെ സമ്പ്രദായം ആംഗങ്ങളുടേയും മുഖഭാഗങ്ങളുടേയും പ്രകാശനത്തിൽ അധികം മനസ്സീരുത്തുന്നു. രണ്ടാമത്തേതു് ഗുണത്തിനും പദവിന്യാസത്തിനാണു് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നതു്. ഭാവപ്രകടനത്തിനു ഗുണവും പദവിന്യാസവും സഹായമായി ഭവിക്കണമെന്നാണു് കല്പിക്കേണ്ടതെന്നു് നിശ്ചയം. വടക്കൻ സമ്പ്രദായം, തെക്കൻ സമ്പ്രദായം എന്നും കൂടി ഇവയ്ക്കു യഥാക്രമം പേരുകൾ ഉണ്ടു്. ആധുനികരംഗങ്ങളിൽ ഇവ രണ്ടിന്റേയും മിശ്രമായ ഒരു രൂപമാണു് കണ്ടുവരാറുള്ളതു്. തൽഫലമായി ഇപ്പറഞ്ഞ നാലു കാര്യങ്ങളും അവയിൽ യോജിച്ചു പ്രവർത്തിച്ചു കാണാവുന്നതാണു്.

വേഷക്കാരുടെ വേഷത്തെയും ഒരുക്കത്തെയും പറ്റി നമുക്കു ചുരുക്കത്തിൽ ഒരു നിരീക്ഷണം കഴിക്കാം. രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന വേഷക്കാരെ മിനുക്കു, തേപ്പു്, താടി, എന്നു് മൂന്നിനുമായി തരം തിരിക്കാം. ഇവയിൽ രണ്ടാമത്തേതായ തേപ്പു്, പച്ച, കത്തി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായും, മൂന്നാമത്തേതായ താടി കുറുത്ത താടി, വെളുത്ത താടി, ചുക്കുന്ന താടി എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായും പിന്നെയും പിരിയുന്നു. മിക്കവാറും എല്ലാ കഥകളി

ലും ചുകന്ന താടി ഒരു പ്രധാനമായ വേഷമാ  
ണ്. കറുത്ത താടിക്കു കരി എന്നും വെളുത്ത  
താടിക്കു വെള്ളത്താടി എന്നും കൂടി പേരുകൾ  
പറയാറുണ്ട്.

ഇനി ഇവയിൽ ഓരോന്നിനേപ്പറ്റിയും  
സംക്ഷിപ്തമായി പ്രസ്താവിക്കാം:—

മുഖത്തിന്റെ മിനുക്കൽതന്നെയാണ് മിനു  
ക്കു. ചുമപ്പും മഞ്ഞയും ആയ മനയോല കൂട്ടിക്ക  
ലർത്തിയതാണ് മുഖം മിനുക്കിനു ഉപയോഗിക്കു  
ക. വളരെ നേർച്ചയിലേ അത് തേയ്ക്കുക. കണ്ണി  
ന്റെ അധരോത്തരഭാഗങ്ങളും പുരികവും കുറുപ്പു  
കൊണ്ടു രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കുക. അതുപോലെ  
ചുണ്ടുകളും കണ്ണിന്റെ ഉൾബാഗത്തെ വെള്ളയും,  
ചുണ്ടുപുറവും ചുവപ്പിക്കും. നെറ്റിയിൽ കു  
ലചിഹ്നമായ ഗോപിയും കാണും. ഈ മുഖരഞ്ജ  
നം സാധാരണ സ്ത്രീകൾ, ഋഷികൾ, സിദ്ധ  
ന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ, അപ്രധാനപാത്രങ്ങൾ മുത  
ലായ വേഷക്കാർക്കാണ്. പ്രായേണ ഇവർ മുദ്ര  
ലപ്രകൃതികളും സൽസ്വഭാവവികളുമായിരിക്കും.

തേപ്പ്:— തേപ്പു പച്ചയെന്നും കത്തി എ  
ന്നും രണ്ടു തരത്തിലുണ്ടെന്നു മുൻപുതന്നെ പറ  
ഞ്ഞുവല്ലോ. മിക്ക കഥകളിലേയും നായകൻ  
പച്ചയായിരിക്കും. വൃത്യസ്തങ്ങളായ ഉദാഹര  
ങ്ങളും ഇല്ലായ്മയില്ല. രാജകുമാരന്മാർക്കും സാധുജ



നങ്ങുൾക്കൂടി പച്ച ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. മിനുക്കിനേക്കാൾ കുറച്ചുകൂടി പണിക്കൂടുതലുള്ള ഒരു മുഖാഗമാണിത്. ഇതിന്നു മുഖത്തു ആദ്യം പച്ച മനയോലയാണ് തേയ്ക്കുക. അതിന്നുശേഷം, നല്ലവണ്ണം കലക്കി പശിമപ്പെടുത്തിയ വെള്ള അരിമാവുകൊണ്ട് കവിൾത്തടത്തിന്റെ ഓരത്തിൽക്കൂടി ചൂട്ടി കുത്തും. ഇത്, നെററിത്തടത്തിൽ വരയ്ക്കപ്പെട്ടതും കിരീടത്തിന്റെ സംസ്ഥാനത്തിനുള്ള അധോരേഖയായി വർത്തിക്കുന്നതുമായ ചൂട്ടിനാടയെ തൊട്ടിരിക്കുന്നതാണ്. കണ്ണുകളും പുരികങ്ങളും ചുണ്ടുകളും മിനുക്കിലെന്ന പോലെ നിറപ്പെടുത്തിയിരിക്കും. പച്ചയിന്മേൽ ചെയ്തിട്ടുള്ള ഒരു പരിഷ്കൃതിയാണ് കത്തി. പച്ചയേക്കാൾ ഒരു പടികൂടി കടന്നിട്ടാകുന്നു ഇതിന്റെ നില. സീമാന്തധവളരേഖയോടുകൂടിയ പച്ചയുടെ ഉള്ളിൽ മൂക്കിന്റെ ചുറ്റുമായി മററാൽ വെള്ളച്ചൂട്ടികൂടി ഇതിൽ കാണാം. ഈ ചൂട്ടിയുടേയും മൂക്കിന്റേയും നടുവിലുള്ള സ്ഥലം ചുമപ്പുകൊണ്ടും മൂക്കു പച്ചകൊണ്ടും അങ്കിതമായിരിക്കും. ഈ രക്തരഞ്ജനം അരയിഞ്ചു വണ്ണത്തിൽ മൂക്കിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിൽക്കൂടെ നെററിത്തടംവരെയും പുരികക്കൊട്ടിമീതെയും വ്യാപിപ്പിരിക്കും. നാസികയുടെ അഗ്രഭാഗത്തിൽ ഗോളാകൃതിയിലുള്ള ഒരു ചെറുത്ത ചൂട്ടിപ്പൂവും

പതിക്കപ്പെട്ടിരിക്കും. ഉഗ്രപ്രകൃതിക്കാകാം ഈ  
വേഷം. രംഗത്തിൽ ഭയാനകവും ഉദ്ധതവുമായ  
ഒരു അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനു ഈ വേഷ  
ത്തിനു കഴിയും. പ്രതിനായകനും ആസൂരര  
കളും നാഡികളിൽക്കൂടെ പ്രവഹിക്കുന്ന ഇതര  
പാത്രങ്ങൾക്കും ഈ വേഷമാണ് പതിവ്.

താടി:— കത്തിയേക്കാൾ കുറച്ചുകൂടി കാഴ്ച  
യ്ക്കു ഭയങ്കരമാണ് താടി. കരി, വെള്ള, ചുമ  
പ്പ് ഇങ്ങനെ മൂന്നാണ് താടി എന്നു മുൻപുത  
ന്നെ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. താടിയുടെ വണ്ണ  
ത്തെ ആശ്രയമാക്കിയാണ് സംജ്ഞകൾ നൽകി  
യിരിക്കുന്നത്. വേഷാലങ്കരണത്തിൽ അപരി  
ത്യാജ്യമായ ഒരു ഭാഗമാണ് ഇത്. ഇതിൽ സീമാ  
ന്തരേഖയ്ക്കുള്ളിലെ ചുട്ടി നാസികയെ വലയംചെ  
യ്ക്കു ലലാടത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനു പകരം  
നയനങ്ങളുടെ ചുറ്റിലുംകൂടി ചുട്ടിനാടയെ സമീ  
പിച്ചുവസാനിക്കുന്നു. ഇവയുടെ അറ്റങ്ങളും മ  
ദ്ധ്യപ്രദേശവും ചുട്ടിപ്പുറുകൊണ്ടു അലംകൃതമായി  
രിക്കും. നേത്രപ്രാന്തങ്ങളിൽ കറുപ്പുചായമായിരി  
ക്കും. ദൃഷ്ടിരും ഭൃഷ്ടിരും ഭൃഷ്ടിമുനിരതമായ പാ  
ത്രങ്ങൾക്കായിരിക്കും ഇത്തരം വേഷം.

ഏവംവിധമായ മുഖരഞ്ജനം ഭാവപ്രകാശ  
നത്തിനു തുലോം സഹായിക്കുന്നുണ്ട്. രഞ്ജന  
ങ്ങളിൽ കാണുന്ന നിറങ്ങളും ചുട്ടികളും വിവി



ധങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മുഖ്യമായി സ്മരിക്കുന്ന രസഭാവങ്ങൾക്കു അനുരൂപമായി കണ്ടുപിടിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. തീവ്രങ്ങളായ വികാരങ്ങളെ പൂർണ്ണമായി ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ അവസരം നൽകുന്ന ഒരു ദൃശ്യകലയത്രെ കഥകളി. ആട്ടക്കഥകളുടെ രംഗപ്രയോഗത്തിൽ സ്രീകർക്കു് അപ്രധാനമായ ഭാഗം മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്നു് ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരമമായ സരളതതന്നെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ടു്. പരുഷതരമായ കൃത്യം നിർവ്വചിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ, അതിനനുരോധമായ വേഷവിധാനം സ്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കല്പിക്കാറുണ്ടെന്നുള്ളതു് ശ്രദ്ധാർഹമായ സംഗതിയാകുന്നു. അതുപോലെതന്നെ, പ്രേമമാണു വർണ്ണമെങ്കിൽ, ഉൽക്കടമായ സംഭോഗശൃംഗാരത്തെയോ തീവ്രമായ വിപ്രലംഭത്തെയോ ആണു് സാമാന്യമായി അഭിനയിക്കുന്നതു്. ശക്തിമത്തും പ്രൗഢവുമായ സ്തോഭത്തിനനുരോധമായിരിക്കുന്നു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവപ്രകടനവും. വർണ്ണത്തിലും തൽഫലത്തിലും ശാസ്ത്രീയമായ ദൃഷ്ടിയോടുകൂടി സ്വാഭാവികമായി നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള മുഖരഞ്ജനരീതിയാണു് ഈ ദൃശ്യപ്രയോഗത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാവപ്രകടനത്തിനു് അതു് അനുരൂപമായിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

മുഖരഞ്ജനത്തിന് അനുയോജ്യമായിട്ടാണ് വേഷവിധാനം. കിരീടം, കൊരലാരം, ഉത്തരീയം, ഉടുത്തുകെട്ട് ഇവയാണ് ഇതിൽ പ്രധാനം. കിരീടത്തിൽത്തന്നെ പാത്രസ്വഭാവം അനുസരിച്ചു മാററമുണ്ട്. ഭൃഷ്ടന്മാരും ബലിഷ്ഠന്മാരുമായ പ്രതിനായകന്മാരുടെ കിരീടം സൗമ്യപ്രകൃതികളായ നായകന്മാരുടേതിനെ അപേക്ഷിച്ചു ബൃഹത്തരമായിരിക്കും. ചുവന്നതാടിയുടെ കിരീടമാണ് ഏറ്റവും വലുത്. മഹഷിമാരുടെ മുടി ഇതിൽനിന്നെല്ലാം ഭിന്നമാകുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ മുടി മയിൽപ്പീലികൊണ്ടു കമനീയമായി അലങ്കരിച്ചിരിക്കും. പശുവേഷക്കാരും ചട്ടിവേഷക്കാരും കാതിൽ കുണ്ഡലവും വതംസമായി ചെവിക്കുത്തും ധരിക്കുന്നു. സ്രീവേഷക്കാർ കുണ്ഡലം മാത്രമേ അണിയുന്നുള്ളൂ.

പുറം തുറന്നിരിക്കത്തക്കവണ്ണമുള്ള കവചം ധരിച്ചു മാറിടത്തിൽ തകിടപതിച്ചു ഉരറ്റുദം അണിഞ്ഞു അതിന്റെ മീതെ കൊരലാരം ഇടുന്നു. എന്നാൽ മൂനികളും വലലാഭികഥാപാത്രങ്ങളും മാറിൽ ഉടുപ്പോ തകിടപതിച്ചു ഉരറ്റുദമോ അണിയാറില്ല. കഴുത്തിൽ മാലകൾ മാത്രം അണിയും. ഉത്തരീയങ്ങളുടെ എണ്ണം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാമാണ്യമനുസരിച്ച് കൂടുകയോ കുറയുകയോ ചെയ്യുന്നതാണ്. പ്രധാന നടന്മാർ ശേഖരോത്ത



രീയങ്ങളുൾക്കൾ പുറമേ ഒരു രക്തോത്തരീയവും അ  
ണിയാറുണ്ട്. തോറുവള, കടകം മുതലായ ആഭ  
രണങ്ങളും കൂടി ആയാൽ ഉടലിലെ അണിയലൊ  
ക്കെയായി. സ്രീവേഷക്കർ അരയിൽ ഡ്രാപ്പും  
അണിയുക പതിവാണു്.

ഉടുത്തുകെട്ടു നടന്റെ ചരണങ്ങളും യഥേ  
ദ്യം വ്യാപരിക്കത്തക്കവണ്ണമാകുന്നു. ഏകദേശം  
ഒരടി വീതിയിൽ വക്കത്തു കസവുകളോടുകൂടി  
ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ള വസ്രവണ്ഡങ്ങളും ചേർത്താണു്  
ഉടുത്തു കെട്ടുന്നതു്. രണ്ടു പാർശ്വത്തിലും ഉടുത്തു  
കെട്ടിനു മീതെ പ്രധാന നടന്മാർ പട്ടുകൊണ്ടു  
ള്ള ഓരോ അങ്കവാലും ഉണ്ടായിരിക്കും. മുൻഭാ  
ഗത്തു് മുന്തി എന്നു പറഞ്ഞുവരുന്നതും ചിത്ര  
വേലകളാൽ ഭംഗി കവിഞ്ഞതും ആയ ഒരു ക്ഷൗര  
വണ്ഡം അററത്തു തൊങ്ങലോടുകൂടി ധരിച്ചിരി  
ക്കും. നടന്റെ കാലുകളിലുള്ള നൂപുരങ്ങളുടെ 'ചി  
ലും ചിലും' എന്നു കിലുക്കം തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിറ  
കിൽ കേൾക്കുമ്പോഴേയ്ക്കും സന്ദർശകന്മാരുടെ  
കണ്ണിൽനിന്നു ഉറക്കം മാറി നിൽക്കുകയായി.

മിക്കവാരും പ്രാകൃതികമായ രംഗവിധാന  
ത്തിനു യോജിച്ച വിധത്തിൽ പരരാണികമായ  
ഒരന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കത്തക്കവണ്ണം കല്പിച്ചിട്ടു  
ള്ളതാണു് ഈ വേഷരചന എന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ.  
നടന്മാരുടെ കരചരണാദികൾക്കു് ഒരു ഭാരംതന്നെ

യായിരിക്കാമെങ്കിലും മന്ദമോ തപരിതമോ ആയ ഗതിഭേദങ്ങൾക്കോ, ഇച്ഛാനുരോധമായ നിലയ്ക്കോ ഈ വേഷകല്പനം പ്രതിബന്ധമായിത്തീരുന്നില്ല. സാഹിത്യാസൗഭാഗ്യവും സംഗീതഭംഗീതരംഗിതവുമായ ഭാഷയ്ക്കു യോജിച്ച വിധത്തിലുള്ള അന്തസ്സം ഗാഢീര്യവും കലർന്നതാണ് ഈ വേഷസമ്പ്രദായം എന്നു സ്പഷ്ടമാകുന്നു. ഹിന്ദുക്കളുടെ പ്രതിരൂപാത്മകമായ അനുഭവങ്ങളിൽ അനുരോധവുമായിരിക്കുന്നു ഇത്. വൈചിത്ര്യത്തിനു വകയില്ലാത്തവിധത്തിലാണെങ്കിലും ആഡംബരപൂർണ്ണമായിരിക്കുന്ന ഈ രീതി, 'തലാൽപ്രസ്ഥാനക്കാർ' പക്ഷേ തുച്ഛിച്ചില്ലെന്നു വരാം. എന്നാൽ, രസഭാവസ്സരണത്തിനുള്ള സാമത്ഥ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇത് മറെറാന്നിനെക്കാളും താഴെയാലു. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആകൃതികൊണ്ടുതന്നെ, സ്വഭാവവും, പ്രവൃത്തിയും, തൽപ്രേരകങ്ങളായ സഹജഭാവങ്ങളും ഗമ്യമായിത്തീരുന്നു. വേഷരചനയിൽക്കൂടി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നത് കലാദൃഷ്ടിയാ സാമത്ഥ്യമാണെങ്കിൽ, ആ കലാശാഖയിൽ നമ്മുടെ ദൃശ്യവിനോദപ്രവർത്തകന്മാർ വളരെ വിജയം നേടിയിട്ടുണ്ട്.

ചെണ്ട, മദ്രളം, ചേങ്ങല, ഇലത്താളം ഇവയാണ് രംഗത്തിൽ താളലയവും മേളക്കൊഴുപ്പും ഉ



ണ്ടാക്കുന്നത്. ഒരു വലിയ നിലവിളക്കു കൊളുത്തി വച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ വെളിച്ചം മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കയുള്ളുവെങ്കിലും, നടന്റെ മുഖവണ്ണത്തിനു ഭീഷ്മിയുണ്ടാക്കി ഭാവസ്സരണത്തിനു സഹായിക്കുവാൻ അതിന്റെ ജ്വാല ശക്തമായിരിക്കും. വിളക്കും, ഇടയ്ക്കു പിടിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയും മാത്രമേ സന്ദർശകന്മാർക്കും രംഗത്തിനും മദ്ധ്യത്തിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ.

### viii ഉപസംഹൃതി.

കേവലം ലൗകികങ്ങളായ ദൃശ്യപ്രയോഗങ്ങളിൽ മുഖ്യമായവയെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പൊറാട്ടുകളി, നവീനനാടകം ഇവയെക്കുറിച്ചുകൂടി ഒന്നും പ്രസ്താവിക്കാതെ ഈ പ്രകരണം ഉപസംഹരിക്കുന്നത് അയ്യങ്കതമായിരിക്കും.

ചില താണ വസ്തുക്കളുടെ ഇടയിലാണ് പൊറാട്ടുകളിക്കു പ്രചാരമുള്ളത്. രംഗം ഏകദേശം കഥകളിക്കുള്ളതുപോലെതന്നെ. പക്ഷേ, അഭിനയത്തിലും വേഷരചനയിലും ഗണ്യമായ അന്തരം ഉണ്ട്. ഈ വിഷയങ്ങളിൽ പുതിയ നാടകങ്ങളോടാണ് അധികം അടുപ്പമെന്നു തോന്നുന്നു. എങ്കിലും സംസ്കാരത്തിന്റേയോ പരിഷ്കാരത്തിന്റേയോ ഛായതന്നെ പൊറാട്ടുകളി

യിലില്ല. പൂർവ്വതീരത്തുനിന്നു കേരളത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്ന ഒരുതരം ദൃശ്യവിനോദമാണെന്നാണ് തോന്നുന്നത്. സൗന്ദര്യപരമോ സാഹിത്യവിഷയകമോ നാടകീയമോ ആയി കഥകളിക്കുള്ള സമുന്നതസ്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു അകലെനിന്ന് ഒന്ന് എത്തിനോക്കാൻപോലും അതിനർഹതയില്ല.

ആതന്ന നാടകശാഖയിൽ കേരളീയർക്ക് അധികം അഭിമാനിക്കുവാൻ വകയില്ലെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കഥകളിക്കുണ്ടായിരുന്ന സാമൂഹികപ്രചാരമായിരിക്കണം അതിനു ഹേതു. കേരളവർമ്മ വലിയ കോയിത്തമ്പുരാൻ അഭിജ്ഞാനശാങ്കുനളം വിവർത്തനം ചെയ്തപ്പോൾ കന്യാകുമാരിമുതൽ കാസരകോട്ടവരെ ആ കൃതി അഭിനയിക്കുകയുണ്ടായി. തന്മൂലം ഉണ്ടായ നാടകഭൂമിയിൽ ഭാഷാകവികൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ മുഖ്യമായവയൊക്കെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കു താഴ്ന്നു ചെയ്തെങ്കിലും, സംസ്കൃതരൂപങ്ങളെ അനുകരിച്ചു പലരും നാടകരചനയ്ക്ക് ഉത്സാഹിച്ചെങ്കിലും, കേരളീയ നാടകവേദിയെ അച്ചിരേണ തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങൾ കീഴടക്കുകയാണുണ്ടായത്. എന്നാൽ വേണം കെട്ടിയ ഗായകന്മാരുടെ പാട്ടുകച്ചേരി മാത്രമായ അവയ്ക്ക് ഹൃദയാലുക്കളെ വളരെക്കാലം ആകർഷിക്കുവാൻ



കഴിഞ്ഞില്ല. പ്രഹസനങ്ങളും ഗദ്യനാടകങ്ങളും തമിഴ് നാടകങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തിനു ഗണ്യമായ തടസ്സമുണ്ടാക്കി. വിവർത്തനങ്ങളോ, സ്വതന്ത്രങ്ങളോ, അനുകരണങ്ങളോ ആയ ഗദ്യനാടകങ്ങളും പ്രഹസനങ്ങളും കേരളത്തിൽ സുലഭമായിത്തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. \*

---

\* ഒരു പക്ഷാന്തരം—രാമനാട്ടത്തിന്റെ കർത്താവായ വഞ്ചിപാല വിരകേരളവർമ്മാവ് ആരാണെന്നുകൂടി ആലോചിക്കാം. കൊട്ടാരക്കര ഗണപതിക്ഷേത്രത്തിൽ വച്ചാണ് ആദ്യമായി രാമനാട്ടം അരങ്ങേറിയത് എന്നും, കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ അഭ്യർത്ഥനയാണ് സാമൂതിരി മഹാരാജാവ് നിരസിച്ചതെന്നുമുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിട്ടാണ് കേരളവർമ്മാവെ കൊട്ടാരക്കര സ്വരൂപത്തിലെ അംഗമായിട്ട് കരുതിപ്പോന്നിട്ടുള്ളത്. പ്രസ്തുതമായ രണ്ടാമത്തെ ഐതിഹ്യം വേറെ രൂപത്തിലും പ്രചരിക്കുന്നുണ്ടെന്നും, ആയതിനാൽ ഐതിഹ്യം വിശ്വാസയോഗ്യമല്ലെന്നും സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ശ്രീമാൻ കൃഷ്ണൻനായർ രാമനാട്ടത്തിനു വേറെ ഒരു കാലം ഉത്ഭവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ശങ്കരകവിയെ ഏകീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ശ്രീമാൻ നായരുടെ അഭിപ്രായത്തോടു ഞങ്ങൾ തീരെ യോജിക്കുന്നില്ലെന്നും ആദ്യമായി പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. എന്നാൽ ശ്രീമാൻ നായർ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഐതിഹ്യത്തിന്റെ രൂപാന്തരം പ്രകൃതത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായിത്തോന്നുന്നു. പ്രസ്തുതൈതിഹ്യപ്രകാരം കൃഷ്ണാട്ടക്കാരെ ആവശ്യപ്പെട്ടത് കോട്ടയത്തു തമ്പുരാനാണത്രെ. സാമീപ്യത്തെ അടിപഥാനപ്പെടുത്തിനോക്കിയാൽ ഐതിഹ്യത്തിന്റെ ഈ രൂപമാണ് ഏറ്റവും സംഭാവ്യമായിട്ടുള്ളത്. അടുത്ത് വടക്കു സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു സ്വരൂപി ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ കൃഷ്ണാട്ടക്കാരെ അയച്ചുകൊടുക്കാത്തത് ഒരു അപമാനമായി കോട്ടയത്തു തമ്പുരാൻ തീരുമാനിച്ചാൽ, അതിൽ ഒട്ടുംതന്നെ അർത്ഥപ്പെടുവാനില്ല. പ്രത്യുത, എത്രയോ ഭൂരെ തെക്കോട്ടു നീങ്ങിക്കിടക്കുന്നതും, കന്നലക്കോനാതിരിയുടെ പരമശത്രുക്കളുടെ നടുമുറിയിൽ കൂടിപ്പോയി എത്തിച്ചേരേണ്ടതു

മായ കൊട്ടാരക്കാര സപരൂപത്തിലേക്കു് അത്തരത്തിൽ ഒരു മറുപടി കൊടുത്താൽ ഏതു് ഒരു അപമാനമായി കരുതേണ്ടതില്ല. ഏതായാലും അഭ്യർത്ഥനാനിർസനം ആണ് നവീനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങുന്നതിലേക്കു് ഒരു പ്രോക്തമായിത്തീർന്നതെങ്കിൽ, അപേക്ഷകൻ കോട്ടയം സപരൂപിയായാൽ അത്യധികം അനുരൂപമായിരിക്കും. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വഞ്ചിപാലവീരകേരളൻ എന്തുകൊണ്ടു് കോട്ടയം തമ്പുരാനായിക്കൂടാ?

രാമനാട്ടക്കാരനായ വഞ്ചികേരളവർമ്മാവും കോട്ടയത്തെ തമ്പുരാനായിരിക്കാമെന്നു് ചിന്തിക്കുന്നതിലേക്കു് ഉപോൽബലകമായി വേറെ ചില സംഗതികൾ കൂടിയുണ്ടു്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ഗുരുവായ ശങ്കരൻ മദ്ധ്യകേരളീയൻ; ഗ്രന്ഥകാരൻ വന്ദിച്ചിട്ടുള്ളതു് തിരുവില്വാമലത്തേ വരേയും ഇരിഞ്ഞാലക്കുട സംഗമശാലനേയും മാത്രമാണു്. രാമനാട്ടത്തെ തുടൻണായിട്ടുള്ള കഥകളികൾ കേരളവർമ്മാവിന്റെ മരുമകനായ കേരളവർമ്മാവിന്റേതു്; ഇവയെ തുടൻണായതു് ഇരിഞ്ഞാലക്കുടക്കാരനായ ഉണ്ണായി വാര്യരുടെ നാളചരിതം. കൃഷ്ണാട്ടത്തിനു് കൊട്ടാരക്കരപ്പോക്കുവാൻ ഉള്ള ബുദ്ധിമുട്ടുപോലെതന്നെയാണു് രാമനാട്ടത്തിനു് കോട്ടയം കേരളവർമ്മാവായി ഒരു ബന്ധം ലഭിക്കുവാനുള്ള ബുദ്ധിമുട്ടും. രാമനാട്ടത്തിന്റെ ഉത്ഭവവും കോട്ടയം തമ്പുരാനു് നിന്നാണെന്നു് ഉച്ചയിക്കുന്ന പക്ഷം ഈ വൈഷമ്യമില്ലതാനും. പുറമെ ഉമയമ്മറാണിയുടെ സേവകനായ വഞ്ചിപുരളീശൻ കേരളവർമ്മാവും വഞ്ചിബിതദു് ഉറച്ചു് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും, രാമനാട്ടക്കാരനായ കേരളവർമ്മാവും അപ്രകാരം ഈ ബിതദു് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും, ഈ രണ്ടു കേരളവർമ്മന്മാരും ഒരേ കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങളെന്നു വിചാരിക്കുന്നതു് ഒട്ടുംതന്നെ അസ്ഥാനത്തിലല്ല. മാത്രമല്ല, വഞ്ചിബിതദിന്റെ വ്യാപ്തിയും ചരിത്രവും നോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിൽ വിചാരിക്കുന്നതാണു് സമീചിനതരമെന്നുകൂടി പറയേണ്ടതുണ്ടു്. പുറമെ, വഞ്ചിപുരളീശൻ കേരളവർമ്മാവും തീപ്പെട്ടപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശേഷക്രിയ ചെയ്തുവാനായി ഉമയമ്മറാണി 'നെടുമങ്ങാട്ടു് കോയിക്കൽ നിന്നു്' കേരളവർമ്മാവെ വരുത്തി ക്രിയ നടത്തിച്ചു എന്ന് ശ്രീമാൻ പരമേശ്വരയ്യർ പറഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ടു്. അമ്മാമനുള്ള 'വഞ്ചിബിതദു്'



## **൭. മദ്ധ്യവർത്തികളായ ഭൂശൃകലാഭേദങ്ങൾ.**

കേവലം ലൗകികമെന്നോ മതപരമെന്നോ വ്യവഹരിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തവയെയാണു 'മദ്ധ്യവർത്തി'കളായി ഗണിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ മൂന്നു ഭൂശൃവിനോദങ്ങൾ ആണ് മുഖ്യമായവ: സംഘക്കളി, കൃഷ്ണാട്ടം, കൂത്തു്. ഓരോന്നിന്നും ഓരോ നിലയിൽ പ്രാധാന്യമുണ്ടു്. ഐതിഹ്യം വിശ്വസനീയമാണെങ്കിൽ, രാഷ്ട്രീയ

മതമകനുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുന്നത് ന്യായമാണല്ലോ. വഞ്ചിപുരളീശൻ അമ്മാമൻ കേരളവർമ്മനോടൊപ്പം മതമകൻ പുരളീശൻ കേരളവർമ്മാവും തെൻകേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നാണല്ലോ അയ്യരുടെ പ്രസ്താവനയിൽനിന്നു തെളിയുന്നത്. അമ്മാവനെപ്പോലെതന്നെ മതമകൻ തമ്പുരാനും കുറച്ചു വിഭവതപവും കവിതയും ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നുവന്നുവെങ്കിൽ അസ്ഥാനത്തിലല്ല. മതമകൻ വഞ്ചി (പുരളീശൻ) കേരളവർമ്മാവും രാമനാട്ടമെഴുതി കൊട്ടാരക്കര അരങ്ങേറിച്ചുവെന്ന് എന്തുകൊണ്ടു വിചാരിച്ചുകൂടാ? ഈ മതത്തെ അന്യമാകരിക്കുന്നതായ ചരിത്രസംഗതികളൊന്നും ഇതേവരെ കണ്ടിട്ടില്ലെന്നുംകൂടി ഈ പ്രകൃതത്തിൽ പറയേണ്ടതുണ്ടു്. ഈ അഭിപ്രായം സ്ഥലഭൂമി ഐതിഹ്യത്തിനുള്ള ന്യായത പരിഹരിക്കുന്നുണ്ടെന്നുമാത്രമല്ല, മദ്ധ്യകേരളത്തോടുകൂടിയുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ബന്ധം, രാമനാട്ടത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ കഥകളികളോടുള്ള കോട്ടയം തമ്പുരാന്റെ ബന്ധം എന്നീ സംഗതികൾ ഓർമ്മുവാൻ അത്യന്തം സംഗതമായിത്തോന്നുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. ഈ വിഷയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ദീപ്തചിഹ്ന തൽക്കാലം നിർത്തിവയ്ക്കേണ്ടതുകൊണ്ടു്, സാഹിത്യപ്രണയികളുടെ ശ്രദ്ധയെ ഈ വിഷയത്തിലേക്കു ക്ഷണിക്കണമെന്നുമാത്രമേ ഈ പ്രകൃതത്തിൽ ഞങ്ങൾ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളു.

മായ ഉദ്ദേശ്യം ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കാൻ അവകാ  
 ശമുള്ള ഒരു മതകർമ്മാനുഷ്ഠാനത്തെ ആസ്പദമാക്കി  
 നിർമ്മിച്ചതാണ് സംഘങ്ങളി. സാമുദായികവും  
 രാഷ്ട്രീയവും ആയ പരിഷ്കാരത്തിന് പരിഹാസ  
 ത്തെ ആയുധമാക്കുവാനും ഫലിതമയങ്ങളായ വി  
 നോദഗാനങ്ങൾ പുഷ്പി പ്രാപിക്കുവാനും ഇത്  
 ഹേതുവായിത്തീർന്നു. ബങ്കാളിലെ 'യാത്ര', വി  
 നോദങ്ങളിൽ പക്ഷേ വികാസം പ്രാപിച്ചിരി  
 ക്കാവുന്ന ഒരു ഹൈന്ദവനാടകസ്വഭാവത്തിന്റെ  
 ഉത്ഭവവും പരിണാമവും ഉഛരിക്കുന്നതിനു കൃ  
 ങ്ങാട്ടം പ്രയോജകമായിത്തീരുവാനിടയുണ്ട്. ക  
 ഛകളിഷം അതിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം മുമ്പ്  
 സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണല്ലോ. കൂത്തിനാണ് സ  
 ്രോന്നതസ്ഥാനം. അതിനു കറെക്കൂടി വ്യാപ  
 കമായ മഹത്ത്വമുണ്ട്. ഹൈന്ദവനാട്യശാസ്ത്രസ  
 ബ്രദായങ്ങൾ അല്ലമെങ്കിലും മാരാതെ സജീവമാ  
 യി ദൃശ്യമാകുന്നതു പ്രസ്തുത വിനോദത്തിലാക  
 ന്നു. ഭാസനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വാദപ്രതിവാദ  
 ത്തിൽ സംഗതങ്ങളായ ചില അഭ്യൂഹങ്ങൾക്കും  
 ഈ കല ഉപകരിക്കുന്നതാണ്. മതത്തിനോടു  
 വക്തവ്യമായ ബന്ധമില്ലെങ്കിലും മതപരമായ  
 ദൈവരീക്ഷം ഈ മൂന്നു ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങളിലും  
 സംക്രമിച്ചിരിക്കുന്നതായി കാണാവുന്നതിനാലാ  
 ണ് ഇവയെ 'മദ്ധ്യവർത്തി'കളാക്കി കല്പിച്ചത്.



## സംഘക്കുളി.

സംഘക്കുളിയുടെ ആഗമം എങ്ങനെ എന്നു ഇനിയും നിർണ്ണയിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ലത കികമോ, മതപരമോ ആയ ഏതെങ്കിലും ദേശീയോദ്ദേശത്തോടുകൂടി അനേകം സംഘങ്ങൾ അടങ്ങിയ പൗരവിഭാഗങ്ങൾ സമ്മേളിക്കുകയും താദൃശസന്ദർഭങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങളായ ചില വിനോദങ്ങളാൽ രസിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കണമെന്നും സംഘക്കുളിയായി പരിണമിച്ചത് ആ പ്രകടനങ്ങളായിരിക്കണമെന്നുമാണ്. ഐതിഹ്യങ്ങളെ വിശ്വസിക്കാമെങ്കിൽ അഭ്യൂഹിക്കാവുന്നതു്. സംഘക്കുളി സ്വസ്തികുളി, ശാസ്രക്കുളി, യാത്രകുളി, ഈ സംജ്ഞകളെല്ലാം ഒരു വിനോദകലയെത്തന്നെ നിദ്ദേശിക്കുന്നവയത്രെ. അനേകം സംഘക്കാർ ഭാഗഭാഷകളാകുന്നതിനാൽ, സംഘക്കുളി എന്ന നാമം അനപത്ഥമാകുന്നു. ഇതു മംഗളപ്രദായകമാണെന്ന സങ്കല്പമായിരിക്കണം സ്വസ്തികുളി എന്ന പേരിന് ആസ്പദം. ശാസ്രീയ വിദ്യാഭ്യാസം ഈ രാജ്യത്തു് ആരംഭിച്ചതു് ഈ വിനോദകലയോടുകൂടിയാണെന്നു ചിലർ ശാസ്രക്കുളി എന്ന സംജ്ഞയ്ക്കു് ഉപപത്തി കല്പിക്കുന്നു. വിദേശീയങ്ങളോ വിജാതീയങ്ങളോ ആയ ചില ഘടകങ്ങളുടെ പോക്കും വരവും സൂചിപ്പിക്കുന്നതായിരിക്കണം യാത്രകുളി എന്ന പദം.

പ്രസ്തുത വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തിനു ഫേതുവായി പറഞ്ഞുവരുന്ന ഒരു കഥയുണ്ട്. ഇവിടെ ബുദ്ധമതത്തിനുണ്ടായ അന്യോദേശപ്രചാരം തടയുന്നതിനു എന്തെങ്കിലും ഒരുപാട് കണ്ടുപിടിക്കാതെ ബ്രാഹ്മണർ നിവൃത്തിയില്ലെന്നു വന്നു. അപ്പോൾ യാഥാസ്ഥിതികന്മാരും മതഭക്തന്മാരും ആയ വൈദികന്മാർ സംഘംകൂടി ജംഗമമഹർഷിയുടെ ഉപദേശം അനുസരിച്ച് ആവിജാതീയമതത്തെ നിരോധിക്കുവാനാരംഭിച്ചതാണത്രേ ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനം. ഇതിനു പുറമേ ആറു മീമാംസകന്മാരെ അന്യദേശത്തുനിന്നു, ബുദ്ധമതപ്രവർത്തകന്മാരെ എതിർക്കുന്നതിനും ഇവിടെ ശാസ്ത്രപാഠം നടപ്പാക്കുന്നതിനും ക്ഷണിച്ചുവരുത്തുകയും ചെയ്തുപോൽ. ഈ കഥയിൽ സത്യത്തിന്റെ കണികയുണ്ടെങ്കിൽ, യാത്രകളി ക്രിസ്തുവർഷാരംഭത്തിനു മുൻപുതന്നെ രൂപവൽക്കരിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിവരും.

സംഘങ്ങളുടെ പ്രയോഗസ്വഭാവം നോക്കുമ്പോൾ അതിന് അഞ്ചു ഭാഗം ഉണ്ട്: കേളി, നാലുപാദം, പാന, ആംഗുലം, ഛാസ്യം. ഇവയിൽ നാലുപാദം വയ്ക്കലാണ് സർവ്വപ്രധാനമായ അംഗം. സവണ്ണഹിന്ദുക്കളുടെ ഗൃഹങ്ങളിൽ, ധനസ്ഥിതി അനുക്രമമാണെങ്കിൽ, മാസം, കല്യാണം മുതലായ അടിയന്തരങ്ങൾ



നടക്കുമ്പോൾ, പണ്ടൊക്കെ സംഘക്ഷേപി കൂടി ഉണ്ടായിരിക്കുക ഒരു പതിവായിരുന്നു. ക്ഷണമനുസരിച്ച്, സംഘപ്രതിനിധികൾ വന്നു ചേർന്നാൽ, നമ്മുടെയും ആഘോഷത്തിനും ഉള്ള വകയായി. പകൽ സമയത്തു 'ചെമ്പുകൊട്ടി ആക്കുക' എന്നൊരു ഭാഗം ഈ വിനോദത്തിന്റെ പൂർവ്വരംഗമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു വലിയ ചെമ്പിന്റെ നാലുഭാഗത്തും യാത്രകളിയിലെ നടന്നാരായ നമ്പൂതിരിമാർ വന്നുകൂടും; ആ പാത്രത്തിന്മേൽ താളം പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരുതരം പാട്ടും തുടങ്ങും. അവിടെ ഒരു കലി കേറിത്തുളളുന്നതാണ്. അതിന്റെ അന്തിമരംഗം. 'ചെമ്പുകൊട്ടി ആക്കുക' എന്ന യാത്രകളിയുടെ കേളിക്കൊട്ട് ആകുന്നു.

കേളി കഴിയുമ്പോഴേയ്ക്കും സന്ധ്യാകർമ്മം ചരണത്തിനുള്ള സമയമായിട്ടുണ്ടായിരിക്കും. വിനോദങ്ങൾക്കിടയ്ക്കും നിത്യകർമ്മങ്ങളെ മുടക്കുന്നവരായിരുന്നില്ല കേരള ബ്രാഹ്മണർ. സന്ധ്യാവന്ദനാദി കഴിഞ്ഞാൽ നാലുപാദം വയ്ക്കുകയും നിലവിളക്കു കൊളുത്തിവെച്ച് അതിനുമുറുക്കും ഒരു ഭാഷാപദം "സ്വപ്നിച്ചു ചൊല്ലി"ക്കൊണ്ട് ഏതാനും ബ്രാഹ്മണർ വലംവയ്ക്കുന്നതാണ്. ഇതിന്റെ ചടങ്ങ്. അതു കഴിഞ്ഞാൽ ശ്രോത്രപീയൂഷമായ രീതിയിൽ വഞ്ചിപ്പാട്ടു പാടിക്കൊണ്ട് അവരെല്ലാം ഭക്ഷണസ്ഥലത്തേയ്ക്കു പുറപ്പെടുകയായി. അ

വിടത്തെ കോലാഹലങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുകയായിരിക്കും എളുപ്പം.

ഭോജനാനന്തരം അവർ വീണ്ടും പുറത്തുള്ള ശാലയിൽ ഒന്നിച്ചുകൂടുകയും “ഉഴിച്ചിൽ” കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നെ അവർ ആംഗുങ്ങൾ തുടങ്ങുകയായി. അതു വാളുകൊണ്ടുള്ള ഒരുതരം കളിതന്നെയാകുന്നു. അതിന്റെ ലക്ഷ്യം പ്രേക്ഷകരെ ആംഗുയ ഭാഷാസാഹിത്യത്തിലെ ഡോൺ കവിറ്റോട്ടിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. ഹാസ്യങ്ങൾ ആകുന്നു അടുത്തത്. ഇട്ടിക്കണ്ടപ്പൻ്റെ കൈമളാണ് അതിലെ പ്രധാന പാത്രം. ഒരു വലിയ വിഡ്ഢിയുടെ വേഷമാണ് അയാളുടേത്. പ്രഥമഘട്ടത്തിൽ ഒരു വാർത്താക്കാരനായും പിന്നെ ഒരു മീൻപിടുത്തക്കാരനായും അയാൾ അഭിനയിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടുതരം അഭിനയത്തിലും അയാൾ കാട്ടിക്കൂട്ടുന്ന ഗോഷ്ടികൾ ഹാസ്യസമൃദ്ധത്തിലെ കല്ലോലങ്ങൾതന്നെ ആയിരിക്കും.

ഇതരപാത്രങ്ങളും ഇതിൽ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യാറുണ്ട്. മണ്ണാനും മണ്ണാത്തിയുമാണ് കുറെ പ്രാധാന്യമുള്ളത്. കുറത്തിയുടെ വേഷമാണ്, മററാനും. അവർ പ്രേക്ഷകജനങ്ങളെ മനോഹരമായ നൃത്തംകൊണ്ട് വിനോദിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ ഭാഗം ഒരു പ്രത്യേക കൂടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങൾക്കു മാത്രമേ അഭിന



യിക്കാവു എന്ന് വ്യവസ്ഥയുണ്ട്. പുനോട്ടം നൂതിരികടംബക്കാരാണ് അതിന്റെ അധികാരികൾ.

ഇതാണ് ചുരുക്കത്തിൽ സംഘക്ഷിപ്തയുടെ മറ്റാ പ്രകൃതിയും. അതിന്നു ഒരു രംഗത്തിന്റേയോ തിരശ്ശീലയുടേയോ ആവശ്യമില്ല. തുറന്നുകിടക്കുന്ന ഗൃഹാങ്കണത്തിൽ താൽക്കാലികോപയോഗത്തിന്നു കൊള്ളിച്ച മേക്കട്ടിയുടെ അടിയിൽ, ആണ് സാധാരണ ഈ കളി നടത്താറുള്ളത്. നാലു വശത്തും തിരികളോടുകൂടിയ വലിയ നിലവിളക്കുതന്നെ ഏക പ്രകാശസാമഗ്രി. വേഷവും ഗാനങ്ങളും കേവലം പ്രാചീനമാണ്. ഫലിതത്തിന്നു ഒരു നവീനത്വമില്ല. അതെപ്പൊഴും വേഷംമാറാതെ ഒരേരൂപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ വിനോദരൂപത്തിന്റെ പ്രത്യേക ഗുണമായ അകൃത്രിമസങ്കല്പതയും, അതിന്റെ ആവരണം ചെയ്യുന്ന ധാർമികമായ പരിവേഷവുംകൊണ്ട്, യാത്രകളിൽ സാമാന്യജനങ്ങൾക്കു ഹൃദയംഗമമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പഴമയും പ്രചാരലുപ്മായിരിക്കുന്ന ഗാനരീതിഭേദവും ആണ്, നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയെ ഉണർത്തുന്നത്. സംഘക്ഷിപ്ത കാണുന്ന ഒരാളുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന ഒരു സംഗതി അതിന് രണ്ടു സുവ്യക്തഘടകങ്ങൾ ഉണ്ട് എന്നുള്ളതാണ്. അ

വയിൽ ഒന്ന്—മതപരമോ ഭരണകൗസംബന്ധമോ ആയ ഒരു കാര്യത്തിനുവേണ്ടി ഗ്രാമങ്ങളിലെ നായകന്മാരും ആയുധധാരികളായ അവരുടെ അനുചരന്മാരും സമ്മേളിക്കുന്നതും, രണ്ടു്, യജമാനന്മാരുടെ വിനോദത്തിനുവേണ്ടി അവരുടെ അനുചരവർഗ്ഗം കാണിക്കുന്ന പ്രാസനാത്മകമായ അഭിനയവും ആകുന്നു.

## ii. കൃഷ്ണാട്ടം.

ഗീതഗോവിന്ദാഭിനയത്തെ മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു തനിസ്സംസ്കൃതവിനോദമാകുന്നു കൃഷ്ണാട്ടം. അതിന്നു വലിയ ദിവ്യത്വവും പാവനത്വവും കല്പിച്ചുകാണുന്നുണ്ട്. മുൻപു് ഒരിടത്തു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ ഇതിന്റെ രചയിതാവു മാനവേദനാമായ കോഴിക്കോടു സാമൂതിരിയും, രചനാകാലം 17-ാം ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടവുമാണ്. ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിന്റെ ഒരത്യുൽകൃഷ്ടമായ അനുകരണമാണ് മാനവേദനിമിതമായ 'കൃഷ്ണഗീതി'.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിന്റെ അഭിനയത്തോടനുബന്ധിച്ചു ചില നിബന്ധനകൾ ഉണ്ട്. ഒന്നാമതായി, ആക്കുങ്കിലും അതു് യഥേച്ഛം അഭിനയിക്കാൻ വയ്യ. സാമൂതിരിയുടെ രാജ്യത്തിൽതന്നെയുള്ള ചില പ്രത്യേക നായർകുടുംബങ്ങളിൽപ്പെ



ട്ട ആളുകളായിരിക്കണം നടന്മാർ. രണ്ടാമതായി, അതു കേവലം കുടുംബസംബന്ധമായ ഒരു വിനോദമാകുന്നു. രാജ്യസീമയ്ക്കകത്തല്ലാതെ പുറത്തു ഒരിക്കലും ഈ കളി അഭിനയിച്ചുകൂടാ. അകത്തുതന്നെയും, ദേവാലയങ്ങൾ, കോവിലകങ്ങൾ, ആഡ്യന്മാരായ നമ്പൂതിരിമാരുടെ ഇല്ലങ്ങൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ മാത്രമേ അഭിനയിക്കുവാൻ പാടുള്ളൂ. പ്രധാന പാത്രങ്ങളുടെ ഭാഗം വഹിക്കുന്ന നടന്മാർ കളി അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ഉപവാസമനുഷ്ഠിക്കണം എന്നുള്ളതു നടന്മാരുടെ മേൽ ആരോപിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റൊരു നിബന്ധനയാകുന്നു. ഏതാദൃശങ്ങളായ സങ്കേതങ്ങളും വേഷാദികളുടെ പൗരാണികപ്രകൃതികളും, അഭിനയരീതിയും മൂലം ഈ വിനോദം കേവലം യാഥാസ്ഥിതികമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തെയാണ് ഭാവനാഗോചരമാക്കുന്നത്.

പ്രചാരാധികൃതരുള്ള കഥകളിയിൽനിന്ന് ഇതു പ്രധാന കാര്യങ്ങളിൽ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നില്ല. കൃഷ്ണാട്ടം കേവലം മൃകാഭിനയമാണെന്നു പറയാം. നൃത്തത്തിനാണ് അധികം പ്രാധാന്യം. കഥകളിയിലെപ്പോലെ വികാസവും വിശദതയും ഉള്ളതല്ലെങ്കിലും തത്സദൃശമായ ആംഗുഭാഷയാണ് കൃഷ്ണാട്ടം അഭിനയിക്കുമ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുന്നത്. സംഗീതം രണ്ടുവിധമുണ്ട്: കണ്ഠ്യ

വും വാദിത്രകവും. രണ്ടും നടന്നൊരെ സഹായി  
 ക്കുവാനുള്ളതാകുന്നു. പാട്ടു പാടുന്നതിന് പാട്ടു  
 കാരണമുണ്ട്. പാട്ടിനനുസരിച്ചു മറ്റുള്ളവയും ഇല  
 ത്താളവും ചേങ്ങലയും ചേർന്ന് അനുകൂലമായ  
 ഒരു മേളക്കൊഴുപ്പ് ഉളവാക്കുന്നു. കൂത്തിലെ  
 പോലെ, മംഗളാചരണം “കൂിയ ചവുട്ടക”യും  
 വാദിത്രവാദനവും ആണ്.

കുളി സാധാരണ ഒരു ദിവസത്തിനകം  
 അവസാനിക്കും. എട്ടു രാത്രികൾ തുടരെ അതു നീ  
 ളുപോകുന്നു. ഒരുതാം ദിവസം രാത്രി കൃഷ്ണാവ  
 താരം അഭിനയിക്കുകയായി. പ്രത്യേകമായ സ്ഥല  
 കാലനിബന്ധനകൾക്കു കുളി കീഴ്പെട്ടിരിക്കുന്നു  
 എന്നു ആദ്യമേ പ്രസ്താവിച്ചുവല്ലോ. അതുകൊ  
 ണ്ട്, സ്പെഷൽ പോലെ എവിടെയും എല്ലാ  
 സ്തോഴം കളിക്കുവാൻ വയ്യ. ഒരു നേർച്ചയാ  
 യിട്ടാണ് കൃഷ്ണാട്ടം കളിക്കുക പതിവ്. കൃഷ്ണാ  
 ട്ത്തിലെ പ്രധാനഭാഗമായ കൃഷ്ണാവതാരത്തി  
 ന്റെ ഭർത്താവ് സന്തതിയില്ലാത്തവർക്കു സന്താന  
 സമ്പത്തിനെ പ്രദാനം ചെയ്യുമെന്നാണ് പരക്കെ  
 യുള്ള വിശ്വാസം. അതുകൊണ്ട് ആ അവസ  
 രത്തിൽ ഭക്തന്മാരായ ആളുകൾ ഉപവാസാദി  
 വ്രതങ്ങളെ അഹോരാത്രം അനുഷ്ഠിക്കുക സാധാ  
 രണമാകുന്നു. തീവ്രമായ ഒരു മതാന്തരീക്ഷമാ  
 ണ് കൃഷ്ണാട്ടത്തെ ആവരണം ചെയ്യുന്നിരിക്കുന്നു.



### iii. കൃത്യം.

പ്രാചീനരീതിയിൽനിന്നു രേഖമാത്രം വൃതിചലിക്കാതെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ അഭിനയിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സ്ഥലം ഭാരതം മുഴുവൻ നോക്കുന്നതായാൽ പക്ഷേ കേരളം മാത്രമേ കാണുകയുള്ളൂ. അവയുടെ മുഖ്യാഭിനയരംഗങ്ങളായ ദേവാലയങ്ങൾ എല്ലാ മേൽജാതി ഹിന്ദുക്കളുടേയും ആരാധനസ്ഥാനങ്ങൾ മാത്രമല്ല, വിഹാരരംഗങ്ങളും ആയിരുന്നു. പ്രാദേശികരംഗങ്ങളുടെ പിന്നിൽ ഒരു ദീപ്തമായ ചരിത്രം വ്യാപിച്ചു കിടപ്പുണ്ട്. അതു കേരളത്തിലെ ഏകപുത്രാധിപതികളായിരുന്ന പെരുമാക്കന്മാരുടെ അന്തിമകാലംവരെ വ്യാപിക്കുന്നു. ഐതിഹ്യം വിശ്വാസയോഗ്യമാണെങ്കിൽ, കലശേഖരപ്പെരുമാളുടെ കാലത്തു അതു പരിപക്വാവസ്ഥയെ പ്രാപിച്ചിരുന്നു എന്നു തീരുമാനിക്കാം. ഈ പെരുമാൾ ഒരു വലിയ കവിയും നാടകകർത്താവും ആയിരുന്നതിനു പുറമേ നടനകലയിൽ സുശിക്ഷിതനായ ഒരു മഹാചാര്യനും കൂടിയായിരുന്നു. പ്രിയവായസ്യനും നമ്ബസചിവനുമായിരുന്ന തോലന്റെ സഹായത്തോടുകൂടി, രംഗത്തിനു പ്രചാരാധികുവും, അഭിനയനയത്തിനു ചമൽകാരാതിശയവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിനു അദ്ദേഹം രംഗപ്രയോഗത്തിൽ ചില നൃത്തപരിഷ്കാരങ്ങൾ ഏറ്റെടുത്തി.

വംഗവ്യാഖ്യയുടെ പ്രാരംഭത്തിലുള്ള വാ  
 ക്യങ്ങൾ ഈ ഐതിഹ്യത്തെ ഏറെക്കുറെ  
 സ്ഥിരീകരിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. താൻ ത  
 ന്നെ ഒരു നടനായി അഭിനയിച്ച സ്വന്തം കൃ  
 തിയായ നാടകത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലുള്ള ഗു  
 ണദോഷങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുവാൻ ആ വ്യാഖ്യയു  
 ടെ കർത്താവിനോടു ചക്രവർത്തിയായ ഗ്രന്ഥകാ  
 രൻ തന്നെ കല്പിക്കുകയുണ്ടായി എന്നു പറയുന്നു.  
 രംഗപരിഷ്കാരത്തെപ്പറ്റി വേറൊരു ഐതിഹ്യ  
 വും ഇല്ലെന്നുള്ളതു സ്മരിക്കുമ്പോൾ, കേരളത്തി  
 ലെ ഗൈറ്റാണീരംഗത്തിനു അതിന്റെ പഴമ  
 യെക്കുറിച്ച് ന്യായമായും അഭിമാനിക്കാവുന്നതാ  
 ണ്. നടന്മാരുടേയും അവരുടെ അഭിനയത്തി  
 ന്റെയും മേൽ ആരോപിതങ്ങളായ പല നിബ  
 ധനകൾ, വേഷത്തിലുള്ള പല പ്രത്യേകതകൾ  
 അഭിനയസമ്പ്രദായം എന്നിവയെല്ലാംകൊണ്ടു്,  
 കൂത്തു് പുരാണവസ്തു ഗവേഷകൻ രസകരമായ  
 ഒരു വിഷയമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ സൂ  
 ക്ഷ്മമായ പഠനത്തിനു് ഇനിയും കാലവിളംബം  
 വരുത്തുക വയ്യ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഈ പ്ര  
 സ്ഥാനം ഇപ്പോൾ നശിച്ചു നശിച്ചു വരികയാ  
 ണ്. അതിപ്രാചീനവും സർവ്വജനാദൃതവുമായ  
 ഒരു പ്രാദേശികവിനോദമാണെന്നുള്ളതു കൂടാതെ,  
 കൂത്തിനു സമസ്തഭാരതീയമായ മറ്റൊരു പ്രാധാ



നും കൂടിയുണ്ട്. അതു മറെറാന്നുമല്ല. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളുടെ അഭിനയം ഈ കൂത്തുകളിൽക്കൂടെയാണ് നടത്തപ്പെട്ടിരുന്നത് എന്നുള്ളതാകുന്നു അത്. മറ്റു വല്ല സ്ഥലത്തും സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ, യവനികാതിരസ്സാരവും വിദൂഷകസമ്പ്രദായഭേദവുമൊക്കെ കേരളീയരീതി അവയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. നായകൻ പൊല്ലുന്ന ഭൃശാകങ്ങൾക്കു വാങ്മൂലമായ ഒരു ഭാഷാന്തരം അവതരിപ്പിക്കുന്നത് വിദൂഷകന്റെ ധർമ്മമായിട്ടാണ്. ഇവിടെ കരുതിപ്പോന്നിരുന്നത്. വിശേഷിച്ചു, ആധുനികനാടകങ്ങളിലെ ജവനികകൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ പരിത്യജിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു.

പ്രാദേശികങ്ങളായ ഇതരവിനോദങ്ങളിൽനിന്നു അതു പിന്നെയും ഭിന്നിക്കുന്നു. അഭിനയവിഷയകമായ കാര്യത്തിലാണ് ഈ ഭേദം. അതിൽ ഒന്നാമത്തേതു അഭിനയസ്ഥലത്തെപ്പറ്റിയുള്ളതാണ്. മറ്റു കളികളെപ്പോലെയോ, അഥവാ മറ്റു സ്ഥലങ്ങളിലെ നാടകങ്ങളെപ്പോലെയോ, ഇഷ്ടം പോലെ ഏതു സ്ഥലത്തും അഭിനയിക്കാവുന്ന ഒന്നല്ല കൂത്തു്. ദേവാലയങ്ങളിൽ മാത്രമേ അതു അഭിനയിക്കാവൂ. കേരളത്തിലെ ഐശ്വര്യസമ്പന്നമായ ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അഭിനയാവശ്യത്തിനുവേണ്ടി, ഭവനനിർമ്മാണകലയിലും കൊത്തുപ

ഞിയിലും സമർത്ഥനായ ഒരാളുടെ സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടി  
 യോടുകൂടി സമലംകൃതമായ ഒരു മനോഹരസ്ഥ-  
 ലം പ്രത്യേകം നിർമ്മിച്ചിരിക്കും. കൂത്തമ്പലം  
 എന്നാണ് അതിനു പേര്. കൂത്തമ്പലം ഇ-  
 ല്ലാത്ത ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ വിശാലമായ ഭോജനശാ-  
 ലയിലോ (ഉഴുപ്പുറ) ചുറ്റമ്പലത്തിലോ ആണ്  
 ഈ അഭിനയം സാധാരണ നടത്തുക പതിവ്.  
 എല്ലാ ദിക്കിലും കൂത്തമ്പലത്തിന്റെ സ്ഥാനം  
 ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മുൻവശത്തു വലത്തോട്ടു മാറി-  
 യാകുന്നു. അഭിനയരംഗം വിഗ്രഹത്തെ അഭിമു-  
 ഖീകരിച്ചായിരിക്കും. വിഗ്രഹത്തിന്റെ പുരോ-  
 ഭാഗത്തുവെച്ചു നടന്മാർ അഭിനയം നടത്തുന്നു.  
 കൂത്തു ദേവസദസ്സുകളിൽ മാത്രമേ അഭിനയിച്ചു  
 കൂടൂ എന്നും ബ്രഹ്മസദസ്സുകളിൽപ്പോലും അതു  
 അഭിനയിക്കുക വയ്യ എന്നും ഉള്ള നിദ്ദേശത്തെ  
 അതു പ്രത്യക്ഷരം പരിപാലിച്ചു പോരുന്നു. വാ-  
 സ്തവത്തിൽ, ദേവാലയത്തിലല്ലാതെ മറ്റൊരു  
 സ്ഥലത്തും അതു അഭിനയിച്ചു കാണാറില്ല; അതു  
 കാരണം സവണ്ണഹിന്ദുക്കൾക്കു മാത്രമേ അതു  
 കാണുവാൻ കഴിയുന്നുള്ളൂ. കേരളത്തിലെ പഴയ  
 പ്രധാന ക്ഷേത്രങ്ങളോടു് അനുബന്ധിച്ചു്, സാ-  
 ധാരണമായി ഓരോ ചാക്യാർ കുടുംബവും കാ-  
 ണും. ആ കുടുംബക്കാർ ആണ് കൊല്ലത്തോടു



മോ, അല്ലെങ്കിൽ ഉത്സവകാലങ്ങളിലോ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നത്.

നടന്മാരെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യവസ്ഥയാണ് രണ്ടാമത്തേത്. മറുവിനോടങ്ങൾ എല്ലാ ജാതി ഹിന്ദുക്കൾക്കും അഭിനയിക്കാം. എന്നാൽ കൂത്തിലാകട്ടെ അന്ധലവാസികളുടെ ഒരു പ്രത്യേക വിഭാഗത്തിന് മാത്രമേ പങ്കെടുക്കാവൂ. ചാക്യാന്മാർ, അവരുടെ സുരീകളായ നങ്ങ്യാന്മാർ, നമ്പ്യാന്മാർ എന്നിവരാണ് ആ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ആളുകൾ. കൂത്തിൽ നമ്പ്യാരുടെ പ്രധാനമായ തൊഴിൽ മിഴാവു കൊട്ടുകയാണ്. ഇതു ചാക്യാരെ അയാളുടെ അഭിനയത്തിൽ സഹായിക്കുന്നതിനാകുന്നു. നങ്ങ്യാർ ഒരു സമർത്ഥനായിരുന്നിരിക്കാം. താളം കൊട്ടുകയാണ് കൂത്തിൽ അവരുടെ സാധാരണമായ പ്രവൃത്തി; എന്നാൽ, ചിലപ്പോൾ, ചാക്യാർ അഭിനയിക്കുന്ന സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങളെ സംഗീതസ്വരത്തിൽ ഉച്ചരിക്കുന്ന ജോലികൂടെ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്.

പുരാതന ഹിന്ദുരാജാക്കന്മാരുടെ കോവിലകങ്ങളിൽ വൈതാളികന്മാരായി താമസിച്ചിരുന്ന സൂതന്മാരുടെ സന്തതികളാണ് ചാക്യാന്മാർ എന്നു പറയപ്പെടുന്നു. ചാക്യാർ എന്നുള്ള പദം തന്നെ അതിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ഗ

ണിക്കപ്പെടുന്നത്. അതു ഋഷ്യപുർ എന്നതിന്റെ തത്ത്വരൂപമാണെന്നു അനുമാനിക്കപ്പെടുന്നു. വിജ്ഞാനപാണ്ഡിത്യാദികളെക്കൊണ്ട് ഋഷ്യപുരായ ഓരോന്നും ഋഷ്യപുർ.

ഏതോ ഒരു സൂതൻ ഒരു പെരുമാളോടുകൂടെ തന്റെ കുടുംബവുമായി കേരളത്തിൽ വന്നു എന്നും അയാളുടെ കുടുംബം അറുപോകുമെന്നുള്ള ഘട്ടമായപ്പോൾ, കലദോഷം സംഭവിച്ച ബ്രാഹ്മണസ്ത്രീകളുടെ സന്തതികളെ ഭയപ്പെട്ടുവെന്നുള്ള അനുവാദം കൊടുത്തു എന്നും ആണ് ഐതിഹ്യം. ഈ ആചാരം ഇന്നും നടന്നു വരുന്നുണ്ട്. അങ്ങനെ ഭയപ്പെടുത്തുന്ന സന്താനങ്ങൾ ഉപനീതരാകുമ്പോൾ ചാക്യാന്മാരായിത്തീരുന്നു. പക്ഷേ, ഇവർ തന്നെയായിരിക്കും നമ്പ്യാന്മാരായും തീരുന്നത്. പെൺകുട്ടികളെ രണ്ടു വിഭാഗത്തിലും പക്ഷപാതംകൂടാതെ സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. ഇതാണ് അവരുടെ ഉൽപത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഐതിഹ്യം. ചാക്യാന്മാരുടെ പുറകേ നടന്നുകലാപരമായ ഒരു നീണ്ടകഥ വ്യാപിച്ചു കിടപ്പുണ്ട്.

അഭിനയസ്ഥലത്തേയും അഭിനേതാവിനേയും കുറിച്ചുള്ള ഈ രണ്ടു നിബന്ധനകൾ, പുരാതന ഗ്രീസിലെ എന്നപോലെ പൗരാണികകേരളത്തിലെ അഭിനയങ്ങളുടെയെല്ലാം ഉദ്ദേശം മതത്തിന്റെയും മതഭാഷയുടെയും പ്രചാരമായിരുന്നെ



ന്നു കാണിക്കുന്നു. കളി മുഴുവൻ മതപരമായിരുന്നു; അതുകൊണ്ട് എല്ലാ ഉയർന്ന ജാതി ഹിന്ദുക്കൾക്കും അതു ഉൽബോധജനകമായിത്തീർന്നു. കഥാ വസ്തു രാമായണം മഹാഭാരതം എന്നീ ഹൈന്ദവ രചനകളിൽനിന്നാണ് എടുത്തിരിക്കുന്നതെന്ന് പ്രസ്തുത കാര്യത്തിനെ ഒന്നുകൂടി ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നു. ആര്യോപനിവേശനത്തിന്റെ പ്രാരംഭകാലങ്ങളിൽ മാത്രമേ അപ്രകാരമുള്ള രാവശ്യത്തിനു ഇടവന്നിരിക്കുകയുള്ളൂ. ഇങ്ങനെ കൂത്തു മതപരമായ ഒരു സ്വഭാവവിശേഷത്തോടുകൂടിയതായിത്തീർന്നു. ഇക്കാലത്തുകൂടി ഈ സ്വഭാവവിശേഷം നിലനിന്നു പോരുന്നു. കളി അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ചാക്യാന്മാർ ഇന്നും ഉപവസിക്കുക സാധാരണമാണ്.

കൂത്തിന്റെ മൂന്നു വകഭേദങ്ങളിൽ ഒന്നായ പ്രബന്ധം കൂത്തിൽ ഇന്നും കണ്ടുവരുന്ന മാതിരി, ഉദാഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും വിവരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും പക്ഷേ പോഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടേയ്ക്കാവുന്ന പുരാതന സൂതാഖ്യാനങ്ങളുടെ മാതൃകയിലായിരിക്കണം ആദികാലങ്ങളിൽ ഈ അഭിനയം രൂപവൽകൃതമായത്. അടുത്തപടി ശരിയായ നാടകങ്ങളായിരിക്കണം. അക്കാലങ്ങളിൽ ഹർഷന്റെയും കാളിദാസന്റെയും കൃതികൾ രംഗത്തിൽ ധാരാളമായി പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെട്ടിരിയ്ക്കണമെന്നു

വിചാരിയ്ക്കാം; ന ഓ ഗ ഓ ന ന ഓ ചാക്യാന്മാർക്കു പ്രിയതരമായ നാടകഗ്രന്ഥമായിരുന്നു. എട്ടാം ശതാബ്ദത്തിന്റെ ചരമദശയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന തോലന്റെ കാലത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിയ്ക്കുന്നതോടെയാണ് അടുത്ത ഘട്ടം ആരംഭിയ്ക്കുന്നത്.

മതവും, മതത്തിന്റെ പ്രചാരത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഓരോരോ സ്ഥാപനങ്ങളും ഇക്കാലത്തു ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ വേരുറച്ചു കഴിഞ്ഞു. ഇവയ്ക്കു കൂത്തിന്റെ സജീവമായ പ്രവർത്തനം കൂടിയേ കഴിയൂ എന്നില്ലെന്നായി. സാമുദായികവും രാഷ്ട്രപരവും ആയ പല സ്ഥാപനങ്ങൾ ഉദിച്ചുപൊന്നുകയും ഏറെക്കുറെ സ്ഥിരങ്ങളായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ഇവ പല വിധത്തിൽ ഭൂപയോഗപ്പെടുത്തുവാനും ഭൂഷിക്കുവാനും തുടങ്ങി. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ബുദ്ധിമാനം ദീപ്തദർശിയുമായിരുന്ന സചിവൻ കൂത്തിനെ സമുദായപരിഷ്കാരത്തിന് അതിശക്തിമത്തായ ഒരു യുധമാക്കിത്തീർത്തു. ചാക്യാന്മാർക്കു ആഖ്യാനത്തിലും അഭിനയത്തിലും പരിപൂർണ്ണമായ സ്വാതന്ത്ര്യം കല്പിച്ചുകൊടുത്തിരുന്നു. ഇതിനെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി തോലൻ ഫലപ്രദങ്ങളായ ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്തിച്ചു. വൃക്കയാക്ഷേപം, മമ്മവേധിയായ ഉദാഹരണം, ഹേമകോ



കതി എന്നിവയായിരുന്നു ചാക്യാന്മാരുടെ ഹസ്തങ്ങളിൽ നൃസ്തങ്ങളായ ആയുധങ്ങൾ. അവർ അവയെ അമിതമായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്തുവന്നു. പ്രഭുജനങ്ങളായാലും, രാജകുമാരന്മാരായാലും, പ്രാകൃതന്മാരായാലും, പ്രാമാണികന്മാരായാലും സമുദായത്തിന്റെ നന്മയ്ക്ക് അവരുടെ ചെമ്പു പുറത്താക്കുന്നത് ആവശ്യമെന്നു തോന്നിയാൽ ചാക്യാന്മാർ അവരെ വെറുതെ വിടുകയില്ല. എന്നാൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടല്ല, വിദ്വേഷകനെക്കൊണ്ടാണ് ഈ കൃത്യം നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്നും അതിനാൽ കഥയുടെ ഏകാഗ്രതയ്ക്കോ രസസംവിധാനത്തിനോ ന്യൂനത സംഭവിക്കുന്നില്ലെന്നും സ്മരണീയമാകുന്നു. തോലന്റെ ജീവിതകാലംതൊട്ടു ഇന്നേദിനംവരെ കൂത്തു ഉല്ലാസപ്രദമായ ഒരു വിനോദം മാത്രമായിട്ടല്ല സമുദായരോഗത്തിന് ഫലപ്രദമായ ഒരു ഔഷധം കൂടിയായിട്ടാണ് വർത്തിച്ചുവരുന്നത്.

കൂത്തിനു പ്രബന്ധംകൂത്തു്, നങ്ങ്യാർകൂത്തു്, കൂടിയാട്ടം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു വിഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ടു്. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതു വിവരണത്തോടു കൂടിയ കേവലാഖ്യാനമാണു്; നങ്ങ്യാർകൂത്തു് ശുദ്ധമായ അഭിനയമാകുന്നു. കൂടിയാട്ടമാണു് പരിപൂർണ്ണമായ രംഗപ്രയോഗം. പ്രബന്ധംകൂ

ത്തിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും ചാക്യാർക്കും, നങ്ങാർക്കും, നമ്പ്യാർക്കും രംഗത്തിൽ പ്രവേശമുണ്ട്. ന. നങ്ങാർകൂത്തിൽ ചാക്യാരുടെ പ്രവേശമില്ല; അതിന്റെ ആവശ്യവുമില്ല. പ്രബന്ധംകൂത്തു് ഉച്ചതിരിഞ്ഞും, നങ്ങാർകൂത്തു് സന്ധ്യക്കുശേഷവും, കൂടിയാട്ടം രാത്രിയിലും ആകുന്നു അഭിനയിക്കുക. മഹാനാടകം കളിക്കുമ്പോൾമാത്രം ഈ ഒട്ടവിൽ പറഞ്ഞ കാലനിയമനത്തിന് ലംഘനം ഉണ്ടായേക്കാം.

#### i. പ്രബന്ധംകൂത്തു്.

ഇതിൽ നമ്പ്യാരുടെ ജോലി മിശ്രവ്വ കൊട്ടുകയാണ്; നങ്ങാർ ചാക്യാരുടെ അഭിനയത്തിന്നനുസരിച്ചു ഇലത്താളവും കൊട്ടുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രബന്ധത്തിൽനിന്നു—സാധാരണ ശ്രീരാമകഥാവിഷയകമായ ഒരു പ്രബന്ധമായിരിക്കും അതു്—ചാക്യാർ ഒരു ഗ്ലോകം എടുത്തുചൊല്ലി, അതിനെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നു. അതിന്റെ ശേഷം അദ്ദേഹം അതിനെ വിവരിക്കുവാൻ തുടങ്ങുകയായി. നടനകലാപരമായ സാമത്വംകൊണ്ടല്ല ഇക്കാര്യത്തിൽ നടന്റെ (അഭിനേതാവിന്റെ) മാഹാത്മ്യം കണക്കാക്കുന്നതു്. പ്രത്യുത, സാമുദായികമോ മതസംബന്ധമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയ വർത്തമാനസംഭവങ്ങളിൽനിന്നു്, സന്ദർഭം സ്തുത്യയായാലും ഗർഹ്യയായാലും, സമു



ചിതങ്ങളായ ഉപമാനങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്തു പ്രയോഗിച്ചു ഗ്ലോകഭാവത്തെ വിവരിക്കുന്നതിലാകുന്നു. കൂടിയായ് എന്നപോലെ കൂത്തു ശുദ്ധീകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് ഇവിടെയാണ്. ഇവിടെ, ചാക്യാർ ഒരു തെളിഞ്ഞ പണ്ഡിതനായിരിക്കണം. ചാക്യാന്മാരുടെ പൂർണ്ണൻ വലിയ പണ്ഡിതനായും വിദ്വാന്മാരുമായിരുന്നു. അവരുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും വിവരണങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും ഇക്കാലത്തു പ്രശംസനീയമായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. കേരളം സർപ്പഭാ സാഹിത്യപഠനങ്ങളുടെ ഒരു കേന്ദ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു എന്നു കാണിച്ചു ആ മഹാനഭാവന്മാരോടു് നാം കൃതജ്ഞരായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

## ii. നങ്ങ്യാർകൂത്തു്.

ഇതിൽ ചാക്യാരല്ല, നങ്ങ്യാർ ആണ് അഭിനയിക്കുന്നത്. ഒരു സൂര്യ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നുവെന്നുള്ളതാണ് ഇതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഏറ്റവും രസകരമായ സംഗതി. ശുദ്ധമായ അഭിനയം മാത്രമേ ഇതിലുള്ളൂ. അതുകൊണ്ടു് ഹാസ്യത്തിനു് ഇതിൽ സ്ഥലം ഇല്ല. നാട്യത്തിനു് മേളക്കൊഴുപ്പുകൊണ്ടുനുകലമായ അന്തരീക്ഷം ഉളവാക്കുവാൻ മിഴാവും ഇലത്താളവും ഇതിലുമുണ്ടു്. വിശേഷരീതിയിൽ വസ്രധാ

രണ്ടാലൊന്നും, നമ്മുടെ ഒരു ശ്ലോകമെടുത്തു ചൊല്ലുകയും അതിൽപിന്നെ മുകൾഭാഗത്തിൽ അഭിനയം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

### iii. കൂടിയാട്ടം.

കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ പ്രധാനവിഭാഗമാണ് ഇത്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അഭിനയം ഇതിലാണ്. കൂടിയാട്ടം എന്നുള്ള പദത്തിന്റെ അർത്ഥം ഒന്നിച്ചു ചേർന്നുള്ള അഭിനയം അഥവാ സംയുക്താഭിനയം എന്നാകുന്നു. അഭിനയാർത്ഥം രംഗത്തിൽ ചാക്യാരും നമ്മുടെയും കൂടി പ്രവേശിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം നാടന്മാർ പ്രവേശിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ, അതല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാനാഭിനയങ്ങളുടെ ഒരു സങ്കലനമായതുകൊണ്ടോ, അഥവാ ഇതെല്ലാം ചേർന്നതുകൊണ്ടോ ആകാം ഈ സംജ്ഞ കല്പിച്ചത്.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചടങ്ങ് കൂത്തുപുറപ്പാടാണ്. കൂത്തുപുറപ്പാട് എന്നു പറഞ്ഞാൽ കൂത്തിന്റെ ആരംഭമെന്നർത്ഥം. അഭിനയത്തിന് ഒരുക്കിട്ടുള്ള സ്ഥലം മുമ്പുതന്നെ പച്ചയിലകൾ, പൂക്കൾ, കുരുത്തോല, കലവാഴ മുതലായവ കൊണ്ട് നല്ലവണ്ണം അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കും. കൊളുത്തിയ ഒരു വലിയ നിലവിളക്കും ഒരു നിറപറയും അഭിനേതാവിനെ അഭിമുഖീകരിച്ചു



വെച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ രംഗം സജ്ജമായാൽ നടൻ വേഷംകെട്ടി അരങ്ങത്തു പ്രവേശിക്കുവാൻ അവസരം കാത്തു് അണിയറയിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. ഉടനെ വാദ്യങ്ങൾ മുഴക്കുകയായി. പതിവനുസരിച്ചുള്ള മിഴാവിനും ഇലത്താളത്തിനും പുറമേ ഈ അവസരത്തിൽ മറ്റുള്ളവം കൊമ്പും കുഴലുംകൂടിയുണ്ടായിരിക്കും. മിഴാവു കൊട്ടിയിട്ടു് നമ്പ്യാർ അണിയറയിലേയ്ക്കു പോയി തീത്ഥാദകം കൊണ്ടുവന്നു നാദീശ്ലോകം പാടിക്കൊണ്ടു് അതിനെ രംഗത്തിൽ പ്രോക്ഷണം ചെയ്യുന്നു. അഭിനേതവുമായ നാടകത്തിലെ—കുറേക്കൂടി വിശദമാക്കുകയാണെങ്കിൽ, നാടകത്തിലെ—മംഗളപദ്യമാണു് മേൽ പ്രസ്താവിച്ച നാദീശ്ലോകം. ഈ ക്രിയയ്ക്കു—തീത്ഥപ്രോക്ഷണത്തിനു് അല്ലെങ്കിൽ തീത്ഥപ്രകിരണത്തിനു്—“അരങ്ങു തളിക്കുക” എന്നാണു് പേരു്. ഇതിനോടുകൂടി നാദിയുടെ എല്ലാ ചടങ്ങുകളും അവസാനിച്ചു. അപ്പോൾ വീണ്ടും വാദിത്രങ്ങൾ മുഴക്കുകയായി. അതുകഴിഞ്ഞു്, സൂത്രധാരൻ പ്രവേശിക്കുന്നു.

രംഗത്തിൽ പ്രവേശിച്ച സൂത്രധാരൻ ഒരു വിശേഷമായ രീതിയിൽ കാൽച്ചുവടുകൾ വെച്ചു് ചവിട്ടുകയും ആടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്നു “ക്രിയ ചവിട്ടുക” എന്നാണു് പറയുക. അതി

ന്റെ ശേഷം സംഗീതധ്വനിയെ അനുസരിച്ച് അയാൾ നൃത്തംവെച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ചില പദ്യങ്ങൾ ചൊല്ലുന്നു. പദ്യോച്ചാരണം കഴിഞ്ഞാൽ നാടകത്തിന്റെ സ്ഥാപനയുടെ പ്രാരംഭമായി. നാടകത്തിന്റെ സ്ഥാപന എന്നതിനേക്കാൾ നാടകാങ്കത്തിന്റെ സ്ഥാപന എന്നു പറയുന്നതാണ് കൂടുതൽ ഉചിതമായിട്ടുള്ളത്. നാടകത്തിന്റെ കഥാഗാത്രത്തിൽ ഒരു നടിയുടെ പ്രവേശമുണ്ടായിരിക്കാമെങ്കിലും അവൾ രംഗത്തിൽ ഒരിക്കലും പ്രവേശിക്കുന്നില്ല. അവളുടെ കൃത്യവും സൂത്രധാരൻ തന്നെ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അവസാനവും പ്രഥമദിവസത്തെ അഭിനയത്തിന്റെ അവസാനവും ഏകകാലത്തിൽ തന്നെയാകുന്നു.

രണ്ടാം ദിവസം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നത് തലേദിവസം സൂത്രധാരൻ നിർദ്ദേശിച്ച പാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശത്തോടുകൂടിയാകുന്നു. ഇതു സാധാരണ കഥയിലെ നായകനായിരിക്കും. ഇപ്പോഴും ശരിയായ കഥാഭാഗം തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. കാരണം, അത്, അഭിനയിക്കുവാൻ പോകുന്ന പ്രത്യേകാങ്കത്തിനുള്ള മുഖവുരയുടെ അഭിനയം മാത്രമാണ്. ഈ പ്രവൃത്തിക്കു നിവൃച്ഛനെന്നാകുന്നു പേര്. ഇതു അവസാനിക്കുന്നതോടുകൂടി രണ്ടാം ദിവസത്തെ അഭിനയവും “വട്ടമെത്തുന്നു.”



ഇവിടെ ഒരു കാര്യം പ്രസ്താവയോഗ്യമായിരിക്കുന്നു. അത്, ഒരു നാടകം മുഴുവനായി ഒരു വസരത്തിലും അഭിനയിക്കാറില്ല എന്നുള്ളതാകുന്നു. നാടകത്തിലെ ചില പ്രത്യേകാങ്കങ്ങളാണ് ഓരോ ദിവസത്തേയും അഭിനയത്തിനുവേണ്ടി തിരഞ്ഞെടുക്കാറുള്ളത്. നാടകം മുഴുവൻ കളിക്കുന്നതായാൽ നേരിടാവുന്ന സമയഭൈര്യവും, പ്രായോഗികവിഷമതകളുമായിരിക്കാം ഇതിനു ഫലമു. അഭിനയസമ്പ്രദായത്തിലും മറ്റും നടന്മാർ മാർഗ്ഗങ്ങൾക്കുള്ളെന്നു കരുതാവുന്ന ക്രമദീപിക, ആട്ടപ്രകാരം എന്നീ രണ്ടു പുരാതനകൃതികളിൽ പല നാടകങ്ങളേയും ചാക്യാർ അഭിനയിക്കേണ്ടതെങ്ങനെ എന്നുള്ളതിനെപ്പറ്റി പൂർണ്ണമായ ഒരു വിവരണം കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഓരോ ചാക്യാർക്കുംബത്തിലും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ഓരോ പ്രതി കാണാതിരിക്കയില്ല. അവ മറെറാരാൾക്കു ക്ഷണനേരത്തേയ്ക്കുപോലും ലഭിക്കുക അത്ര സുകരമല്ല. അത്രമേൽ ഭദ്രമായിട്ടാണ്, അത്രമേൽ വിലയേറിയ ഒരു രത്നപേടകമായിട്ടാണ്, അവർ അവയെ സൂക്ഷിക്കുന്നത്.

രണ്ടാം ദിവസം നിർവ്വചനം അവസാനിച്ചു എന്നു മുകളിൽ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞല്ലോ. മൂന്നാം ദിവസം, കഥയുടെ ആരംഭമാണ്. ഇതു വിദൂഷകനില്ലാത്ത നാടകങ്ങളിൽ മാത്രമാകുന്നു. വിദൂഷ

കുറേ നാടുകളിലാണെങ്കിൽ, പ്രധാന കഥ ഇട-  
 ഞ്ഞുവാൻ ഇനിയും മൂന്നാലു ദിവസങ്ങൾ കഴി-  
 യണം. അപ്പോൾ, മൂന്നാംദിവസം രംഗപ്രവേശം  
 ചെയ്യുന്നതു വിദ്യുച്ഛക്തിയാണ്. പുരുഷാത്മങ്ങളെ  
 പ്രകീർത്തനം ചെയ്യുകയാണ് അയാളുടെ കൃത്യം.  
 വിനോദം, വഞ്ചന, അശനം, രാജസേവ എന്നി-  
 വയാണ് ആ പുരുഷാത്മങ്ങൾ. ഇവയുടെ വിവര-  
 ണത്തിനും അഭിനയത്തിനും നാലു ദിവസം പി-  
 ടിക്കും. പക്ഷേ, സാധാരണ മൂന്നു ദിവസംകൊ-  
 ണ്ട് ഇവ അഭിനയിച്ചു തീർക്കുകയാണ് പതിവ്.  
 അപ്പോൾ, ഒന്നും രണ്ടും വിഭാഗങ്ങൾ ഒന്നിച്ചു  
 ചേർത്തു ആദ്യത്തെ ദിവസവും മറ്റു രണ്ടു വിഭാ-  
 ഗങ്ങൾ ഓരോ പ്രത്യേക ദിവസങ്ങളിലും ആയി  
 അഭിനയം നടത്തും. ഹാസ്യവും ഫലിതവുമാകൊ-  
 ണ്ടു് ഇവ നാലും സംപൂർണ്ണങ്ങളാകുന്നു. ഉപദ്രവക-  
 രങ്ങളായ സമുദായാചാരങ്ങളേയും നടവടികളേ-  
 യും, പീഡാജനകങ്ങളായ അധികാരപ്രമത്തതക-  
 ളേയും മറ്റും വെളിപ്പെടുത്തുന്നതും ഹാസശങ്കാര-  
 ങ്ങളെക്കൊണ്ടു് അഭിപ്രീതി കഴിക്കുന്നതും ഇവി-  
 ടെ വെച്ചാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, കൂത്തു് സാമുദാ-  
 യികപരിഷ്കാരങ്ങൾക്കും പൗരഭാഷാവിപ്ലവത്തിനും  
 ഉള്ള ഒരു ബലവത്തായ ആയുധമായി  
 പരിണമിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്.



ഈ പുരുഷാത്മങ്ങളെ കേട്ടു മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു അനധീതമംഗലഗ്രാമവാസികളായ ജനങ്ങൾ ഗ്രാമപുരോഹിതന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒന്നിച്ചുകൂടുന്നു. ഈ ഗ്രാമപുരോഹിതന്റെ ഒരു ഗുണം അയാളോ അയാളുടെ അച്ഛനോ, അഥവാ അയാളുടെ മുത്തച്ഛനോ യാതൊരു മന്ത്രവും തന്ത്രവും ഒരിക്കലും പഠിച്ചിട്ടില്ല എന്നുള്ളതത്രേ! സമ്മേളിച്ചിരിക്കുന്നവരിൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമാർ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരികളും, പല ഇനങ്ങളിലുള്ള അമ്പലവാസികളും പ്രമാണികളായ നായന്മാരും ആയിരിക്കും. കേരളഹിന്ദുഗ്രാമത്തിന്റെ ഒരു പ്രതിരൂപം ഇവിടെ നമുക്കു കാണാൻ കഴിയുന്നു. അങ്ങനത്തു അഭിനയിക്കുന്നതിനു ഒരാൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ എന്നുള്ള കാര്യം പ്രത്യേകം ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ സമ്മേളന സമ്പ്രദായം, പുരുഷാത്മങ്ങളുടെ സംഗ്രഹത്തിന് തങ്ങൾ എന്താണ് ചെയ്യേണ്ടതെന്നുള്ളതിനെക്കുറിച്ച് അവരുടെ ആലോചന. അവരുടെ വാക്കുലഹങ്ങൾ, ഒടുവിൽ എല്ലാ പേരുംകൂടി ഒരു നിശ്ചയത്തിൽ എത്തുന്നത്—മുതലായതെല്ലാം ആനടൻ അഭിനയിച്ചുകാണിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ചാക്യാർ ഒരു തികഞ്ഞ നാട്യവിദഗ്ദ്ധനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മാതൃകാരൂപത്തിൽ ഈ ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ സമ്മേളനത്തെ അഭിനയിക്ക

ന്ന സമയത്തു്, അഭിനേതാവു് അവരുടെ സാമുദായികങ്ങളായ ഭോഷങ്ങളെ എടുത്തു കാട്ടി അവയെ പരിഹസിക്കുന്നതാണ്. എന്നാൽ അതിന്റെ ഉദ്ദേശം സമുദായത്തിന്റെയും വ്യക്തികളുടേയും സംസ്കരണം ഒരു മാത്രമായിരിക്കും. അഭിനേതാവിന്റെ അനുകരണസാമർത്ഥ്യത്തിലാണ് അഭിനയത്തിന്റെ വിജയം.

കൂടിച്ചാട്ടത്തിന്റെ മൂന്നാംദിവസം വിനോദമെന്ന പുരുഷാത്മമാണ് അഭിനായിക്കാരുള്ളതു എന്നു നാം കണ്ടുവെല്ലാം. അനധീതമംഗലഗ്രാമത്തിലെ ജനങ്ങൾ സമ്മേളിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ, അവർ തങ്ങളുടെ കാമസന്ധ്യത്തിയ്ക്കുള്ള ഉപായങ്ങളെപ്പറ്റി ചിന്തിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. സമുദായത്തിൽ നടപ്പുള്ള ദുരാചാരങ്ങളെ കുറപ്പെടുത്തുകയും, ശകാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ഒരു സരമായി നടൻ ഈ സന്ദർഭത്തെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നു. പല സ്ത്രീകളുടേയും പേരുകൾ ഓരോന്നോരോന്നായി അവിടെ അപ്പോൾ പ്രസ്താവിക്കപ്പെടുകയും, അവരെല്ലാം എന്തെങ്കിലും ഭൂഷമുള്ളവരായി കാണപ്പെട്ട് ഓരോന്നോരോന്നായി തള്ളപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ പ്രധാനമായിട്ടുള്ളതു് ഭോഷതിരസ്കാരത്രമവും ഗുണസപീകാരപ്രാരംഭവുമാകുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കുണ്ടാകാവുന്ന ഭോഷങ്ങളുടെയെല്ലാം ഒരു പട്ടിക ഇവിടെ ഒരാൾക്കു



ഭരിക്കുവാൻ കഴിയും. സാമുദായിക സന്മാർഗ്ഗത്തെ പരിപാലിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി യാതൊരു ലോഭവും കൂടാതെ വാരിക്കോരിച്ചൊരിയുന്ന ഈ പരിഹാസം അക്ഷീണമായ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തിയിരുന്നു എന്ന് പറയേണ്ട ആവശ്യമില്ല. പുരുഷാത്മത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗമായ വഞ്ചനയും വിനോദത്തോടുകൂടി കൂട്ടിക്കലർത്തിയിട്ടാണ് പ്രയോഗിക്കുക പതിവ്. ഗ്രാമീണരിൽ ഓരോരുത്തരുടെയും വിദ്യയെന്നാണ് അയാളെ വിളിക്കാറ്—കള്ളനാക്കുന്നു. വളരെ അമൂല്യമായ ഒരു സന്മാർഗ്ഗപ്രബോധനമാണ്, എന്നിട്ടും അവിടെ നടക്കുന്നത്. അതിനു കാരണഭൂതൻ ചോരനും! ഇതിലുണ്ടു പരിഹാസത്തിനു പ്രസക്തി.

നാലാംദിവസം അശനമാണ് വെണ്ണിയുന്നത്. ഇതിൽ, ഒരു ഭാഗവും ഉപേക്ഷിക്കുകയോ സംക്ഷേപിക്കുകയോ ചെയ്തില്ല. സദ്യയെ വെണ്ണിക്കുകയും യഥാത്ഥമായി അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ശാപ്പാട്ടുരാമന്റെ ഭാഗമാണ് വിദ്യാലയം അഭിനയിക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധയും തന്മയതപശ്ചണ്ണവും ആയിരിക്കും അനുകരണം. ഉദാഹരണങ്ങളാൽ വിശദവും ഫലിതങ്ങളാൽ സർസവും ആയിരിക്കും വിവരണം. ഈ അഭിനയം കാണുകമാത്രം ചെയ്താൽ വളരെക്കുറവ്.

ലം അജീണ്ണരോഗം ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരാൾക്കു പോലും ഭോജനാഭിരുചി തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല.

അഞ്ചാംദിവസം രാജസേവനമാണ് അഭിനയവിഷയം. ഇതു കാണുവാൻ രാജാവും പ്രഭുക്കളും ബ്രഹ്മണങ്ങളും മറ്റും വന്നുചേരും. സമ്മിതിതരായിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണർ സേവനയോഗ്യനായ ഏറ്റവും നല്ല രാജാവു് ആരാണെന്നുള്ളതിനെപ്പറ്റി തമ്മിൽ വിവദിക്കുന്നു. ഓരോരുത്തർ ഓരോ രാജാക്കന്മാരെയാണ് നിദ്ദേശിക്കുക. ഏതെങ്കിലും ഒരു രാജാവിനെ മാത്രം സ്വീകരിച്ചു് ഇതരന്മാരെ നിരസിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ, രാജനീതിയേയും, സേവകദ്രോഹത്തേയും മറ്റും പറ്റി പ്രസ്താവിക്കുവാൻ അവസരമുണ്ടാകും. ഭരണകൂടത്തിന്റെ നൃപനതയും ഭർത്തൃത്വവും പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതു ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്. ഭരണീയരുടെ സങ്കടങ്ങളെ വെളിച്ചത്താക്കുന്നതിനും ഈ അവസരം ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ്.

സാമാന്യജനങ്ങളുടേയും കീഴ്ജോഗന്ധന്മാരുടേയും കഠിന വിധിയെ ദയനീയങ്ങളായ വാക്കുകളെക്കൊണ്ടു ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കുന്നു; മേലധികാരികളുടെ അസൂക്ഷ്മത, സാഹസം, ഉപേക്ഷ മുതലായവയുടെ ഫലമായി ഇക്കൂട്ടർ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന കായികവും മാനസികവുമായ



നിരവധി ക്ലേശാനുഭവങ്ങളെ, ചലച്ചിത്രത്തി  
 ലെന്ന്പോലെ സൂക്ഷ്മതയോടെ വർണ്ണനകളാൽ പ്രദർശി  
 പ്പിക്കുന്നു. കിരീടം ചൂടിയ രാജാവുപോലും ചാ  
 ക്യാരുടെ ഈ ആക്ഷേപശരങ്ങളിൽനിന്നു രക്ഷ  
 പ്രാപിക്കുന്നില്ല. ഇന്നും ഇതൊരു പരമാത്മമാ  
 യിത്തന്നെ വർത്തിക്കുന്നു. രാജാവിന്റെ അനീതി  
 കളും സാഹസങ്ങളും നിർദ്യം പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെ  
 ടുന്നു. പ്രജാക്ഷേമത്തെ ഉൽപാദിപ്പിക്കാത്ത തര  
 ത്തിലുള്ള രാജ്യനയം നിഷ്കൃഷ്ടം വിമർശിക്കപ്പെ  
 ടുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, ജനങ്ങൾ രാജാവിനേയും  
 രാജാവിന്റെ പ്രവൃത്തികളേയും ഏതു വിധത്തി  
 ലാണ് വീക്ഷിക്കുന്നതെന്നു ഭരണകർത്താവിനെ  
 ഗ്രഹിപ്പിക്കുകയാണ് ചാക്യാർ ചെയ്യുന്നത്. പ  
 ലപ്പോഴും, എന്നല്ല മിക്കപ്പോഴും അധിക്ഷേപ  
 ത്തിനു പാത്രമായ രാജാവിന്റെതന്നെ മുമ്പിൽ  
 വെച്ചാണ് ഈ അഭിനയം നടത്തപ്പെടുന്നതെ  
 ന്നുള്ളത് പ്രത്യേകം സ്മരണീയമാണ്. അതേ  
 സാന്നിദ്ധ്യംതന്നെ ചാക്യാരെ തന്റെ പ്രവൃത്തി  
 യിൽ കുറേക്കൂടി ധീരനും വാക്പടുവുമാക്കിത്തീ  
 രിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം വിവൃതവും അശങ്കിതവും ആ  
 യ അധിക്ഷേപങ്ങൾ ഭരണകർത്താക്കളേയും ഭര  
 ണീയജനങ്ങളേയും നന്നാക്കുന്നതിന്, ഇന്നത്തേ  
 പോലെ വർത്തമാനപത്രങ്ങളും മറ്റും പ്രചാരമി  
 ല്ലാതിരുന്ന ഒരു കാലത്തു്, വളരെ ഉപകരിച്ചി

തന്നെ എന്നുള്ള സംഗതി പ്രസ്താവിക്കേണ്ടെന്നി  
 ല്ലല്ലോ. മദ്ധ്യകാലഘട്ടത്തിലെ യൂറോപ്പുരാജ്യത്തി  
 ൽ പ്രചരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന “അതൂതനാടക”ങ്ങ  
 ൾ നിർവ്വഹിച്ചിരുന്ന ‘കൃത്യംതന്നെയാണു്’, ഏക  
 ദേശം കൂട്ടും നിറവോരുന്നതു്. അവയിൽ അ  
 ഭിനേതാക്കളുടെ പരിഹാസത്തിനു പാത്രങ്ങളായി  
 തീരുന്ന “പി”ത്രയം, (3p’s) മലയാളത്തി  
 ൽ, മതവിഷയകവും ലൗകികവും ആയ അധി  
 കാരത്തിൽ വർത്തിച്ചിരുന്ന ആളുകളായിട്ടു ഗണി  
 കേണ്ടിവരും.

ഈ സർവ്വസഭാപിരവേചനത്തിന്റെ അവസാന  
 ത്തിൽ, ഭൂഗോളത്തിൽ സേവാർഹനായ രാജാ  
 വു് ഒരാൾ മാത്രമേയുള്ളുവെന്നും അയാൾ അഭി  
 നയിക്കപ്പെട്ട്വാൻ പോകുന്ന നാടകത്തിലെ നാ  
 യകനാണെന്നും സംഘനേതാവു് തീരുമാനിക്ക  
 നു. അനന്തരം, ഗ്രാമജനങ്ങളെല്ലാം ആ രാജാവി  
 ന്റെ കീഴിൽ സേവനം നടത്തുവാൻ ബദ്ധപ്പെ  
 ള്ള പുറപ്പെട്ടുപോകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതു വളരെ  
 നീണ്ടതായ ഒരു അവതരണമാണു്. ഇതു നാടകീ  
 യമല്ല എന്നു വിചാരിക്കുന്നവരും ഉണ്ടാകാം. ഒരു  
 തീർച്ചയാണു്. വിനോദനപരവും ഉൽബോധനപ  
 രവുമായ ഒരു സ്ഥാനം അതിനു് നിശ്ചയമായും  
 ഉണ്ടു്.



കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആറാംദിവസമാണ് ചാക്യാർ, തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട നാടകത്തിലെ തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട രംഗം അഭിനയിക്കുന്നത്. എല്ലാ നടന്മാരും രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ട്. പുരുഷവേഷം ചാക്യാരും, സ്ത്രീവേഷം നന്ദയാരുംമാണ് അണിയുക. നാടകപാത്രങ്ങൾ ഒരിക്കലും സംസാരിക്കുക പതിവില്ല. അവർ ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടാണ് അഭിനയം നടത്തുക. മുഖഭാവങ്ങളും ഭൂവിക്ഷേപാലികളും ആംഗികഭാഷയുടെ ആശയം വിശദമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നു എന്നു സൂക്ഷ്മാലോചിച്ചാൽ സുഗ്രഹമാകാതിരിക്കയില്ല. എന്നാൽ, വിദ്യാധികൻ മാത്രം സംഭാഷണസ്വതന്ത്ര്യമുണ്ട്.

നടന്മാർ വേഷം ചമഞ്ഞാണ് അരങ്ങത്തുവരിക. അവരുടെ വേഷം വിശേഷതരത്തിലാണ്. വിവിധ നാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണരീതി വിവിധമാണ്. ഇങ്ങനെ, നാഗാനന്ദത്തിലെ നായകനായ ജീമൂതവാഹനൻ, ധനഞ്ജയത്തിലെ പ്രധാന പാത്രമായ അജ്ജനൻ, രാമനാടകങ്ങളിലെ ശ്രീരാമൻ—ഇവരെല്ലാം പല വേഷങ്ങളിലാണ് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നത്. അനുപേക്ഷണീയനായ വിദ്യാധികൻ മാത്രം ഹാസോത്തേജകമായ വേഷത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ നായകൻ

അഭിനയിക്കുന്ന ഓരോ സംസ്കൃതശ്ലോകത്തിന്റെയും ഒരു കേരളഭാഷാന്തരം, പ്രാകൃതജനങ്ങളുടെ ഗുണത്തിനുവേണ്ടി, ഉച്ചരിക്കുക എന്നുള്ളതാണ് വിദ്വാകന്റെ പ്രധാന കൃത്യം. വിദ്വാകന്റെ ഈ ഭാഗം വളരെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ്. ഒന്നാമതായി, ഇത് നമ്മുടെ സംസ്കൃതനാടകപ്രയോഗസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നുള്ള ഒരു വ്യതിചലനമാണ്. ഗൈച്ഛാണീനാടകങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെയൊരു പ്രവൃത്തിക്കു സ്ഥലമില്ല; ഇതിൽ നാം കാണുന്നത്, നാടകത്തെ കൂടുതൽ പ്രചാരത്തിലാക്കുന്നതിനു കരുതിക്കൂട്ടി വിവേചനാശീലനായ ഒരു വിമർശകൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങളാകുന്നു. ഐതിഹ്യം ഈ പരിഷ്കാരങ്ങളുടെ അവതാരകനായി തോലനെയാണ് ബഹുമാനിക്കുന്നത്. മണിപ്രവാളത്തിന്റെ പ്രഥമാങ്കങ്ങളും ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നു എന്നുള്ളതുകൊണ്ടും ഈ ഐതിഹ്യം പ്രധാനമാണ്. സംസ്കൃതഭാഷാനഭിജ്ഞരായ പ്രാകൃതജനങ്ങളേയും സംസ്കൃതഭാഷാപണ്ഡിതന്മാരായ വിദ്വജ്ജനങ്ങളേയും ഏകകാലത്തിൽ രമിപ്പിക്കുന്നതിനു ഉഭയഭാഷാസങ്കരം ആവശ്യമായി. തൽഫലമാണ് മണിപ്രവാളം. ആദ്യകാലത്തു, വിദ്വാകനായിരിക്കണം അതിന്റെ പ്രയോക്താവ്. ആ ഭാഷയാകട്ടെ വിദ്വാകന്റെ വേഷത്തോടു അത്യന്തം യോജിച്ചി



രിക്കുന്നുമുണ്ട്. സംസ്കൃതഭാഷയ്ക്കു അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന സ്വാധീനത ഇതിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാം. ഇങ്ങനെ, ഗൈര്യാണീരംഗങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിനുവേണ്ടി ഉദിച്ചുപൊന്തിയ ഒരു ഭാഷയാണ് പിന്നീട് മണിപ്രവാളസാഹിത്യമായി വികാസം പ്രാപിച്ചത് എന്ന് ഉൾക്കൊള്ളാൻ അസംഗതമാകയില്ല.

ചാക്യാന്മാരുടെ ഐതിഹ്യപ്രകാരം, അവർ പരിശീലിക്കാവുന്നതോ അല്ലെങ്കിൽ അവർ പരിശീലിച്ചു വന്നിരുന്നതോ ആയ അങ്കങ്ങളുടെ സംഖ്യ ഏഴുപത്തിരണ്ടാണ്. 24 നാടകങ്ങളിലായിട്ടാണ് ഇവ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നത്. ഇതിൽ ഏകാങ്കങ്ങളായ നാടകങ്ങളും പ്രഹസനങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. ഈ കൃതികളിൽ പലതും ഇപ്പോൾ അറിയപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

1. സുഭദ്രാധനഞ്ജയം. 2. തപതീസംവരണം. 3. നാഗാനന്ദം. 4. മഹാനാടകം. 5. മത്തവിലാസം. 6. കല്യാണസൗഗന്ധികം. 7. മധുമവ്യാജോഗം. 8. ഭഗവദ്ജളകീയം. 9. ഭൂതവാക്യം. 10. ഭൂതഘടോൽക്കമം. 11. കണ്ണഭാരം. 12. ഉരുരുഭംഗം. 13. പഞ്ചരാത്രം. 14. അവിമാരകം. 15. ആശ്ചര്യമൃഡാമണി. 16. അഭിഷേകനാടകം. 17. പ്രതിമാനാടകം. 18. പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം. 19. സ്വപ്നവാസവദത്തം.

20. ബാലചരിതം. 21. ചാരുത്തം. 22. ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം. 23. ഉന്മാദവാസവദത്തം. 24. ശാകുന്തളം.

ഇവയാണ് കേരളരംഗവുമായി അനുബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഇരുപത്തിനാലു നാടകങ്ങൾ. ഇവയിൽ നിന്നും തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള 72 അങ്കങ്ങളാണ് ചാക്യാന്മാർ അഭിനയിക്കാറുണ്ടായിരുന്നത്. ഇനി ഈ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചാക്യാന്മാർ അഭിനയിക്കാറുള്ള അങ്കങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള സ്വല്പവിവരങ്ങൾ അടിയിൽ ചേർക്കുന്നു.

ഈ നാടകങ്ങളെയെല്ലാം വ്യാപകമായി മൂന്നു തരത്തിൽ വിഭജിക്കാം. 1. ഇന്നും പ്രചാരമുള്ളവ. 2. ഒരു കാലത്തു പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നവ. 3. ഐതിഹ്യംകൊണ്ടു മാത്രം, പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നതായി അറിയപ്പെടുന്നവ. മുൻപ്രസ്താവിച്ച നാടകങ്ങളിൽ ആദ്യത്തെ എട്ടെണ്ണം ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലും, ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ മൂന്നു കൃതികൾ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലും ശേഷമുള്ള 13 കൃതികളും രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും ചേരുന്നു.

സുഭദ്രാധനഞ്ജയം തപതീസംവരണം നാഗാനന്ദം മഹാനാടകം, ഇവ നാലും ചാക്യാന്മാർ പ്രിയതമങ്ങളായ കൃതികളായിരുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. അവയിലെ എല്ലാ അങ്കങ്ങളും പക്ഷേ, അവർ അഭിനയിച്ചു വന്നിരിക്ക



ണം. ഇവയിൽ തപതീസംവരണത്തിന്റെയും  
 സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിന്റെയും കർത്താവ് എട്ടാം  
 ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ  
 നാടുവാണിരുന്ന ഒരു കുലശേഖരപ്പെരുമാളാകുന്നു.  
 കേരളരംഗത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കേരളരാജകുമാരൻ  
 'എഴുതീട്ടുള്ള കൃതികളാണ്' അവ. നടന്റെ ഭൃഷ്ടി  
 'യോടു കൂടി പെരുമാളുടെ സചിവനും സദസ്യനു  
 മായിരുന്ന തോലൻ എഴുതിച്ചേർത്ത ഒരു വ്യാ  
 ഖ്യയും അവയ്ക്കു ഭൂഷണമായിട്ടുണ്ട്'. കേരളരംഗ  
 ത്തെപ്പറ്റി പഠിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വിദ്യാ  
 ത്ഥികൾക്കു ഈ വ്യാഖ്യകൾ വളരെ അമൂല്യങ്ങളു  
 ളും പ്രധാനങ്ങളുമായ പ്രമാണങ്ങളാകുന്നു. എങ്കി  
 ലും ശ്രീമാൻ ടി. ഗണപതി ശാസ്ത്രികൾ അവ  
 യെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന വിഷയത്തിൽ വൈമു  
 ഖ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചതിനെക്കുറിച്ചു വ്യസനിക്കാതെ  
 നിവൃത്തിയില്ല. കേരളരംഗത്തിൽ വളരെ പ്രചാ  
 രമുള്ള ഒരു നാടകമായിരുന്നു നാഗാനന്ദം. ഇന്നും  
 അതിന്റെ പ്രചാരത്തിന് നൂനത വന്നിട്ടില്ല.  
 ഈ പ്രചാരാധികൃത്തിനു കാരണവും ഇല്ലാതില്ല.  
 ഭാരതത്തിൽ വളർന്നുവന്ന ബുദ്ധമതത്തിന്റെയും  
 ജൈനമതത്തിന്റെയും അവസാനത്താവളമായി  
 രുന്നു കേരളം. ആ മതങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തെ ഏ  
 റെക്കറെ സഹായിക്കുന്ന കൂട്ടത്തിലാണ് നാഗാ  
 നന്ദവും. നടന്മാരുടേയും രംഗപ്രധാനകന്മാരുടേ

യും ബുദ്ധിസാമത്വത്തെ അങ്ങേയറ്റം വരെ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു നാടകമാണത്രേ ഇത്. ഇതിലെ നാലാമങ്കംപോലും വളരെ തന്മയത്വത്തോടു കൂടി അഭിനയിക്കുക പതിവായിരുന്നു എന്നും, ഗരുഡന്റെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്ന ആൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആകാശത്തിൽകൂടെ പറന്നുപോവുകയാണോ എന്നു തോന്നിയിരുന്നു എന്നും ഐതിഹ്യത്തിൽനിന്നും നമുക്കറിയുവാൻ കഴിയുന്നു. ഒടുവിൽ പറക്കൽകൂട്ടം വിജയപൂർവ്വം അഭിനയിച്ചത് ഇരിഞ്ഞാലക്കുട വെച്ചായിരുന്നുവത്രെ. ഗരുഡരൂപം ധരിച്ചിരുന്ന നടൻ തദവസരത്തിൽ പറക്കാൻ ആരംഭിക്കുക, രംഗത്തിൽനിന്നും യഥാർത്ഥത്തിൽ ആകാശത്തിലേയ്ക്കു ഉയർന്നു എന്നും അതരീക്ഷത്തിലൂടെ പറന്നുചെന്ന ഭദ്രാലയസങ്കേതത്തിൽനിന്നു ഉദ്ദേശം ഒന്നരനാഴികയോളം അകലെയുള്ള ഒരു കുന്നിന്റെ മുകൾപ്പുരപ്പിൽ സസുഖം സ്ഥിതിചെയ്തു എന്നും പറയപ്പെടുന്നു. കൂട്ടുപറമ്പ് എന്ന പേരിൽ ആ കുന്നു ഇന്നും അറിയപ്പെടുന്നുണ്ട്.

രണ്ടു ശതകങ്ങൾക്കു മുമ്പ് അന്നത്തെ കൊച്ചി രാജാവിന്റെ രക്ഷാധിപത്യത്തിൽ പൂർണ്ണത്രയീശപുരത്തിൽനിന്നു നാലു നാഴിക അകലത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കുരിക്കാട് എന്ന ഗ്രാ



മത്തിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കോവിലകത്തുവെച്ചു മറെറാരു സമുസ്തയനപരിശ്രമം നടന്നു. പക്ഷേ, ആ പരിശ്രമം പരാജയപ്പെട്ടു. സൂത്രബന്ധങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ചിരുന്ന നടൻ സൂക്ഷ്മക്കുറവുകൊണ്ടോ എന്തോ തന്റെ കൃത്യത്തിൽ അല്പം വിലോപം വരുത്തുകയും തൽഫലമായി ഗന്ധർവന്റെ ഭാഗം അഭിനയിച്ചിരുന്ന നടൻ മൃത്യുവിന് അധീനനാവുകയും ചെയ്തു. അന്നതൊട്ടു പരമവാനുള്ള ശ്രമം ആവർത്തിക്കപ്പെടാതായി. ഈ സമുസ്തയനത്തെ സംബന്ധിച്ച പൂണ്ണവിവരങ്ങൾ ലഭിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതു വളരെ അമൂല്യമായ ഒരു വിജ്ഞാനാനുഗ്രഹമായിരിക്കും. ആത്മത്യാഗരംഗംകൂടി ഉൾപ്പെടുന്ന രണ്ടാമങ്കം ഇന്നും അഭിനയിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നുണ്ട്. നീളമുള്ള ഒരു തുണി പിരിച്ചെടുത്ത് അതിന്റെ ഒരറ്റത്തു ഒരു കൊളുത്ത് ഉണ്ടാക്കുന്നു. മറേ അറാം മുകളിലുള്ള മച്ചിന്മേൽ എവിടെയെങ്കിലും ഉറപ്പിച്ചുകെട്ടുന്നു. ആത്മത്യാഗം അനുഷ്ഠിക്കുന്ന സ്രീ. അവളുടെ കഴുത്തു തുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കൊളുത്തിനുള്ളിൽ ഇടുകയും മുർച്ഛിതയെപ്പോലെ നാലഞ്ചടി അകലെ ചെന്നു കറങ്ങി വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. രംഗത്തിൽ ഇതിന്റെ അഭിനയം വളരെ ചമൽകാരകാകമായി തോന്നുന്നതാണ്. സ്രീകുറുപ്പു മാത്രമേ ഈ ആത്മത്യാഗരംഗം അഭി

നയിക്കുവാൻ അനുവാദമുള്ള എന്നുള്ള സംഗതി പ്രസ്താവമാണ്.

മഹാനാടകം ഒരു സ്വതന്ത്രകൃതിയല്ലെന്നും പല നാടകങ്ങളിൽനിന്നും സ്വരൂപിച്ചു ചേർത്തിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ അടങ്ങിയ ഒരു സങ്കലനകൃതിയാണ് അതു എന്നും ഐതിഹ്യം ചോഷിപ്പിക്കുന്നു. അതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഒരു പ്രത്യേകത അതു പകൽ മാത്രമേ അഭിനയിച്ചുകൂടൂ എന്നുള്ളതാകുന്നു.

മത്തവിലാസം മുതൽ ഉത്തരാഗ്രംവരെയുള്ള എട്ടു കൃതികൾ ഏകാങ്കങ്ങളാകുന്നു. ആകൃതികളുടെ പേരുകൾ തന്നെയാകുന്നു അവയിലെ അങ്കങ്ങൾക്കുമുള്ള പേരുകൾ. അതിൽ ഭഗവദ്ജ്വലീയം ഒരു ചെറിയ പ്രാസനമാണ്. ഒരു കാലത്തു് അതിനു് കേരളരംഗത്തിൽ വളരെ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നതായി കാണുന്നു. അഭിനയിക്കേണ്ട സമ്പ്രദായങ്ങളെ വിവരിക്കുന്ന ഒരു വിസ്തൃതവ്യാഖ്യാനം അതിനുണ്ടു്. ആകൃതിയുടെ കർത്താവു് ആരെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഒരിടത്തും പ്രസ്താവിച്ചു കാണുന്നില്ല. പാലിയം ഗ്രന്ഥശാലയിൽ ഉള്ള കൈയെഴുത്തുപ്രതികളിലൊന്നിന്റെ ഒടുവിലത്തെ ഭാഗത്തുള്ള ഒരു കുറിപ്പിൽനിന്നു അതു ബോധായനന്റെ കൃതിയായിരിക്കുവാൻ ഇടയുണ്ടു് എന്നൊരൂഹത്തിനു വഴികിട്ടുന്നു. ഇ



തും മത്തവിലാസവും നമ്മുടെ രംഗങ്ങളിൽ വള-  
 രെ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്ന രണ്ടു പ്രഹസനങ്ങളാ-  
 യിരുന്നു. കല്യാണസൗതഗന്ധികം പ്രചാരമുള്ള  
 നാടകകൃതിയാണ്. പ്രസിദ്ധമായ അജഗർഭ-  
 തരം ഇതിനോടു ഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണ്. അഭി-  
 നയത്തിനു വളരെ പറ്റിയ ഒരു കൃതിയാണത്.  
 പക്ഷേ, അതൊരു ചാക്യാരുടെ കൃതിയാകാം.  
 ശ്രീകൃഷ്ണഭട്ടർ എന്നുകൂടി പേരുള്ള ഭൂതവാക്യം  
 എന്ന ഏകാങ്കരൂപകത്തിനാണ് രംഗത്തിൽ  
 ഏറ്റവും അധികം പ്രചാരമുള്ളത്. ഏകാങ്ക-  
 നാടകങ്ങളായി മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കൃതിക-  
 ളിൽ ഇപ്പോൾ ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളവ-  
 യൊഴിച്ചു ബാക്കിയുള്ളവയും അഭിനയിക്കപ്പെ-  
 ടിരുന്നിരിക്കണം. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, തിരു-  
 വിതാംകൂറിലുള്ള ഒരു പ്രത്യേകക്ഷേത്രത്തിൽ  
 അഭിനയിക്കപ്പെടേണ്ട എല്ലാ രംഗങ്ങളേയും ക-  
 റിച്ചുള്ള വിവരങ്ങളുടങ്ങിയ ഒരു കൈയെഴുത്തു-  
 പ്രതിയിൽ അവയിൽനിന്നും ഉദ്ധരിയ്ക്കപ്പെട്ടിട്ടു-  
 ള്ള ഭാഗങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്.

പഞ്ചരാത്രവും അവിമാരകവും പ്രചാരമുള്ള  
 രണ്ടു നാടകങ്ങളായിരുന്നിരിക്കണം. അഭിനയ-  
 ത്തിനു പറ്റിയ ഭാഗങ്ങൾ അവയിൽ ഉണ്ട്.  
 എന്നുവരികിലും, ഇന്നു അവ സാധാരണമായി  
 അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു കാണുന്നില്ല. ചാക്യാന്മാർ

അഭിനയിച്ചിരുന്ന അങ്കങ്ങളിൽ പഞ്ചരാത്രത്തിൽനിന്നു വേട്ടാങ്കം, ഭീഷ്മഭൂതാങ്കം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുക്കങ്ങളുടേയും, അവിമാരകത്തിൽനിന്നു അന്നോട്ടാങ്കം, ഭൂതാങ്കം, അഭിസാരികാങ്കം, പാപാങ്കം, മാടവേട്ടാങ്കം എന്നിങ്ങനെ ആദ്യത്തെ അഞ്ചുക്കങ്ങളുടേയും പേരുകൾ മാത്രമേ അറിയുവാൻ സാധിച്ചിട്ടുള്ളൂ.

ആശ്ചര്യപൂർവ്വധാമണി, അഭിഷേകനാടകം, പ്രതിമാനാടകം എന്നീ മൂന്നും വളരെ പ്രചാരമുള്ളവയായിരുന്നു. ചാക്യാന്മാരുടെ ഇടയിൽ ചെറിയ അഭിഷേകം, വലിയ അഭിഷേകം, പാലക്കാഭിഷേകം എന്നീ പേരുകളിലാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നത്. ശ്രീരാമന്റെ ചരിത്രത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഇരുപത്തൊന്നു അങ്കങ്ങൾ ആകെ ഇവയിലെല്ലാം കൂടിയുണ്ട്. എല്ലാ അങ്കങ്ങളുടേയും പേരുകൾ കിട്ടിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. കീട്ടിയേടത്തോളം അങ്കങ്ങളുടെ പേരുകൾ താഴെ ചേർക്കുന്നു.

- i ആശ്ചര്യപൂർവ്വധാമണി:—1. പർണ്ണശാലാങ്കം. 2. ശുദ്ധ്വണ്ണചാങ്കം. 3. മായാസീതാങ്കം. 4. ജടായുവധാങ്കം. 5. അശോകവപ്രകാങ്കം. 6. അംഗുലീയാങ്കം.

- ii അഭിഷേകനാടകം:—1. ബാലിവധം. 2. തോരണയുദ്ധം. 3. മായാശീയാങ്കം.



iii പ്രതിമാനാടകം:— 1. വിഹ്വിന്നാഭിഷേകാ  
 കം. 2. വിലാപാങ്കം. 3. പ്രതിമാങ്കം. 4. ആ  
 ടവ്യമങ്കം. 5. രാവണാങ്കം. 6. ഭരതാങ്കം.  
 7. അഭിഷേകാങ്കം.

ഇവയിൽ ഇന്നു ഉത്തമങ്ങളായ കുറെ രംഗ  
 ങ്ങൾ മാത്രമേ അഭിനയിക്കപ്പെടാറുള്ളൂ.

മന്ത്രാങ്കം, മഹാസേനാങ്കം, ആറാട്ടങ്കം—ഇ  
 വയാണ് പ്രതിജ്ഞായശ്ശഗന്ധരായണത്തിലെ അ  
 ങ്കങ്ങളുടെ പേരുകൾ. സ്വപ്നവാസവദത്തത്തിലെ  
 അങ്കങ്ങൾ ബ്രഹ്മചര്യം, പന്താട്ടാങ്കം, പുത്ത  
 ടാങ്കം, ശേഖാലികാങ്കം, സ്വപ്നാങ്കം, ചിത്രഹ  
 ലകാങ്കം എന്നീ പേരുകളിലും ബാലചരിതത്തി  
 ലെ ഒരു കം മല്ലാങ്കം എന്ന പേരിലും അറിയ  
 ൈപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബാലചരിതത്തിലെ മറ്റു അങ്ക  
 ങ്ങളുടെ പേരുകൾ അറിയപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മറ്റാകെ  
 ങ്ങളേക്കാൾ ബാലചരിതത്തിലെ മല്ലാങ്കത്തിനു കൂടു  
 തൽ പ്രചാരം ഉണ്ടായിരുന്നതായി കാണുന്നു.  
 രംഗത്തിൽ ചാരുദത്തം ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ  
 എപ്പോഴെങ്കിലും പ്രചാരത്തിലിരുന്നിരുന്നുവെന്നു  
 ഉള്ളതിനെപ്പറ്റി ഒരറിവും കിട്ടിയിട്ടില്ല. അതി  
 ലെ ഒരു കത്തിനു വസന്തസേനാങ്കം എന്ന പേ  
 രുണ്ട്. ഈ വിചാരം ഒരു ചാക്യാരിൽനിന്നാ  
 ണ് എന്നിങ്ങനെ ലഭിച്ചത്.

മേൽ കാണിച്ചിട്ടുള്ള നാടകങ്ങളുടെ വിഭജനത്തിലെ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിൽ പെടുന്ന കൃതികളാണല്ലോ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതവും ഉന്മാദവാസവദത്തവും ശാകുന്തളവും. ഇവയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതവും ഉന്മാദവാസവദത്തവും ഇനിയും കണ്ടുകിട്ടേണ്ടതായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം പക്ഷേ, ബാലചരിതമാകുവാൻ വയ്യേ എന്നൊരു സംശയം. തീർച്ചയില്ല. പണ്ഡിതന്മാർ നിശ്ചയിക്കട്ടെ. ഉന്മാദവാസവദത്തം ശക്തിഭദ്രന്റെ ഒരു കൃതിയാണ്. അതേ ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ മറ്റൊരു കൃതിയായ ആശ്ചര്യപൃഥ്വീമാണിയിലാണ് ഉന്മാദവാസവദത്തത്തിന്റെ പ്രസ്താവം കാണുന്നത്. ഒരു കാലത്തു അതും വളരെ രംഗപ്രചാരമുള്ള ഒരു കൃതിയായിരുന്നിരിക്കാനിടയുണ്ട്.

ശാകുന്തളം ഒരിക്കൽ മാത്രമേ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ എന്നാണ് ചെറുതിരുമുത്തിൽനിന്നു അറിവാകുന്നത്. പ്രഥമരംഗത്തിൽ, പ്രാണഭയംകൊണ്ട് അതിവേഗത്തിൽ പാഞ്ഞുപോകുന്ന മാനിനേയും, അതിന്റെ മേൽ അമ്പെയ്യുവാൻ തയ്യാറായി രഥത്തിൽ നില്ക്കുന്ന ഭൃഷ്യന്തരാജാവിനേയും ഏകകാലത്തിൽ വീക്ഷിച്ചു ഭൃഷ്യന്തരാജാവിൽ പിനാകിസാദൃശ്യം കാണുന്ന രാജസുതന്റെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ചാക്യാർ ദൃഷ്ടിഭംഗം നേരിട്ടു



എന്നും അതിൽപിന്നെ ആ നാടകമേ അഭിനയിക്കപ്പെടുകയുണ്ടായില്ല എന്നുമാണ് സംസാരം.

കേരളരംഗത്തിൽ പല സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിച്ചിരുന്നു എന്നും, ഒരു ചാക്യാരുടെ വാങ്മൂലമായ തെളിവുപ്രകാരം ആകെ അഭിനയത്തിനു സജ്ജമാക്കിയിരുന്ന അങ്കങ്ങളുടെ സംഖ്യ 72 ആണെന്നും കാണിക്കുവാൻ ഇവിടെ ഇപ്പോൾ വേണ്ടിടത്തോളം പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. ഇതു വാസ്തവമാണെങ്കിൽ ചില നാടകങ്ങൾ ഇനിയും കണ്ടുപിടിക്കേണ്ടതായിട്ടിരിക്കുന്നു.

കൂത്തിനെ സമഗ്രമായി എടുത്തു വീക്ഷിക്കുന്നതായാൽ, നമുക്കു അതിൽ ഗുണവും സംഗീതവും, ആഖ്യാനവും വിവരണവും, അനുകരണവും, അഭിനയവും, മൃകസംഭാഷണവും പരിമിതമായി കാണാൻ കഴിയും. ഇതിന്റെ കടുംബത്തിൽപ്പെട്ട വിവിധവിഭാഗങ്ങളുടെ അഭിനയ പ്രകാരത്തിൽ വക്തവുമായ വ്യത്യാസവും ഉണ്ട്; എന്നു മാത്രമല്ല, അനഭാവപൂർണ്ണമായ ശ്രോതാക്കൾക്കു പ്രജ്ഞാപരവും കലാപരവുമായ വിനോദനത്തിനു വേണ്ട വിഭവവും അവയിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്നതാണ്. പോരാ; ഇനിയും, നമ്മുടെ സമുദായത്തിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ നിലയെ ഉയർത്തുന്നതിനും അതു ധാരാളം പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ട്. കൂത്തിന്റെ പ്രചാരം

ക്രമേണ കുറഞ്ഞുവരികയാണെന്നുള്ളതിന് സന്ദേഹമില്ല. അഭിനയപരവും ചരിത്രപരവും ആയി അതിനുള്ള പ്രാധാന്യവും, ആന്തരമായ ഗുണവും കാരണം കൂത്തു സവിസ്തരമായ പഠനത്തെ അർഹിക്കുന്ന ഒരു വിനോദമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു പഠനത്തിനുള്ള സമയം ഇനിയും അതിക്രമിച്ചു പോയിട്ടില്ല. ഇന്നത്തെ രംഗപരിഷ്കരണങ്ങൾ കൂത്തിൽ അവയുടെ സ്വാധീനശക്തിയെ ചെലുത്തിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഇപ്പോഴും കൂത്തു അതിന്റെ പ്രാചീനരീതിയിൽ തന്നെയാണു് അഭിനയിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നത്. വേഷവിധാനവും നടനരീതിയും രംഗപ്രയോഗസമ്പ്രദായവും തോലന്റെ കാലത്തു് എപ്രകാരമായിരുന്നുവോ അപ്രകാരം തന്നെ ഇന്നും വർത്തിക്കുന്നു.

കൂത്തമ്പലത്തെപ്പറ്റി—കൂത്തു അഭിനയിക്കുവാൻ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഒരുക്കിയിരുന്ന പ്രത്യേക സ്ഥലത്തെപ്പറ്റി—മുൻപു് ഒരിടത്തു സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലോ. അതിന്റെ ഒരു വിവരണത്തോടു കൂടി ഈ ഭാഗം അവസാനിപ്പിക്കുന്നത് ഉചിതമായിരിക്കുമെന്നു വിശ്വസിക്കുന്നു. കൊച്ചിസംസ്ഥാനത്തിൽ ഇരിഞ്ഞാലക്കുടയിലും തൃശ്ശിവപേരൂരിലും അത്തരം രണ്ടു കൂത്തമ്പലങ്ങൾ ഉണ്ടു്. അവ പ്രാചീനങ്ങളായ എടുപ്പുകളല്ല. കാഴ്ചയിലും പണിയിലും അവ രണ്ടും ഒരുപോലെ തന്നെയായിരിക്കുന്നു.



തൃശ്ശിവപേരൂരുള്ള കൃത്തവലം ശ്രീകോവിലിന്റെ വടക്കുപടിഞ്ഞാറുഭാഗത്തായി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നു. അതു കിഴക്കുപടിഞ്ഞാറു നെടുനീളത്തിൽ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. അതിന്നു വടക്കുഭാഗത്തും തെക്കുഭാഗത്തും ഓരോ പ്രധാന പ്രവേശദവാരങ്ങൾ ഉണ്ടു്. അടിത്തട്ടു് ഭൂമിയുടെ സമനിരപ്പിൽനിന്നു നാലടി പൊക്കത്തിലാണു് നില്ക്കുന്നതു്. തറ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ളതു മഴുവൻ കരിങ്കല്ല് കൊണ്ടാകുന്നു. മാമൂൽ 'മട്ടി'ന്നനുസരിച്ചുള്ള അധിഷ്ഠാനത്തിന്റെ സകല വിധമായ അലങ്കരണങ്ങളോടുംകൂടിയാണു് അതിന്റെ നിർമ്മിതി. മുകളിലത്തെ പണിയെല്ലാം മരത്തിന്റെ തുലാങ്ങൾ കൊണ്ടുള്ളതാണു്. ദക്ഷിണഭാഗത്തുള്ള ദവാര പ്രവേശത്തുകൂടെ അകത്തു പ്രവേശിക്കുന്ന ഒരാൾ ആദ്യം കാണുന്നതു എടുപ്പിന്റെ ഒരു മദ്ധ്യത്തിൽ കിഴക്കുപടിഞ്ഞാറായി കിടക്കുന്ന ഒരു ഉയന്നു വേദിയാകുന്നു. ഈ വേദിയെ മൂന്നു പ്രത്യേകഭാഗങ്ങളായി വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. നടുവിലത്തെ ഭാഗം കിഴക്കും പടിഞ്ഞാറുള്ള മറ്റു വിഭാഗങ്ങളേക്കാൾ കുറച്ചു പൊങ്ങിയിരിക്കും. ഏറ്റവും പടിഞ്ഞാറേ അറ്റത്തുള്ള സ്ഥലമാണു് അണിയറയായിട്ടു ഉപയോഗിക്കുന്നതു്. ഇതു മറ്റു ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു മതിൽമറകൊണ്ടു വേർതിരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്നു

രണ്ടു വിഭാഗമുണ്ട്. ഒന്ന് പുരുഷന്മാർക്കും വേറെ  
 ന്നു സ്ത്രീകൾക്കും ഉള്ളതാണ്. കിഴക്കേവശത്തുള്ള  
 ഭാഗമാണ് പ്രേക്ഷകന്മാർക്കു ഇരിക്കാനുള്ളത്.  
 അവിടെയാണ് ബ്രാഹ്മണപ്രഭുവർഗ്ഗത്തിന്റെ ആ  
 സ്ഥാനം. പാർവ്വതാഗങ്ങളിൽ കുറച്ചു ഉയർന്നിരിക്കുന്ന  
 മദ്ധ്യഭാഗമാണ് അഭിനയരംഗം. അലങ്കരിക്കപ്പെട്ട  
 തൂണുകളിന്മേൽ നിർത്തിയിട്ടുള്ള അലംകൃതമായ ഒരു  
 മേൽപ്പുരയോടുകൂടിയ ഒരു ചതുരശ്രസ്ഥലമാണ്  
 അത്. മച്ചിന്മേൽ ചെയ്തിട്ടുള്ള കൊത്തുപണികളും  
 രൂപങ്ങളും വളരെ തന്മയത്വമുള്ളവയാണ്. തൂണു  
 കളും അവിട്വിടേയായി പ്രതിമകളാൽ അലങ്കരി  
 ക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി നാരദന്റെ രൂ  
 പം എടുക്കാം. അതു കണ്ടാൽ സാക്ഷാൽ നാരദൻ  
 തന്നെ അവിടെ വന്നുചേർന്നിരിക്കുകയാണോ എ  
 ന്നു തോന്നിപ്പോകും. അണിയറയിൽനിന്നു രംഗ  
 സ്ഥലത്തേയ്ക്കു രണ്ടു പ്രവേശദ്വാരങ്ങൾ ഉണ്ട്. അ  
 വയുടെ ഇടയ്ക്കാണ് വാദിത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം. ഈ  
 മദ്ധ്യവേദിയുടെ ചുറ്റിലും മേൽത്തട്ടു താങ്ങിക്കൊ  
 ണ്ടു തൂണുകൾ ഉണ്ട്. മേൽഭാഗം ചെമ്പുതകിടുകൊ  
 ണ്ടു മേഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ അതിന്റെ മുകളിൽ  
 മൂന്നു സ്തൂണുതാഴികക്കിടങ്ങൾ കാണാം. ഈ വേ  
 ദിയും മറുമെല്ലാം മനോഹരമായ ഒരു ദൃശ്യത്തെ  
 യാണ് പ്രേക്ഷകദൃഷ്ടിക്ക് വിഷയമാക്കുന്നത്. അ  
 ഭിനയിക്കുന്നതിനുള്ള രംഗം ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പു



രോഭാഗത്തു വലത്തു മാറി, നടന്മാർ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ വിഗ്രഹത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കത്തക്ക വിധത്തിൽ, വേണമെന്നാണ് സാധാരണനിയമം.

കേരളരംഗകലയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠനത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ നാമിപ്പോൾ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ അധികം പ്രചാരമുള്ള പതിനാറു ജാതി വിനോദാഭിനയങ്ങളെപ്പറ്റി ഈ ഉപന്യാസത്തിൽ അവലോകനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ള ഓരോ വിനോദവിഭാഗങ്ങളും ഞാൻ പൂർണ്ണമായി സ്പർശിച്ചിട്ടില്ലെന്നുവരാം; ഇനിയും അവയിൽ പലക്കും പലതും പറയുവാനുണ്ടാകാം; എന്റെ വിവരണങ്ങൾ അല്പവും അവ്യക്തവും ആയിരിക്കാം. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഞാൻ ഈ വിഷയത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ മിക്കതും ഓരോ കളിക്കാരുടെ സംഘത്തിൽനിന്നാണ് സമ്പാദിച്ചിട്ടുള്ളത്. എങ്കിലും, നമ്മുടെ പുരാതനസംസ്കാരത്തിന്റെ ചില വശങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്നതിനു ഉപയുക്തമായിത്തീരാവുന്ന ഗവേഷണത്തിനു മതിയായ വിസ്തൃതിയുള്ള ഒരു മഹാക്ഷേത്രം കേരളീയരുടെ മുമ്പിൽ നീണ്ടുകിടക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു കാണിക്കുവാൻ ഈ ഉപന്യാസം പര്യാപ്തമാകുമെന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.

## പടങ്ങളുടെ വിവരണം.



പടം	I	തുളുൽ.
„	II	കൊറത്തിയാട്ടം.
„	III	നൈക്കൊട്ടിക്കുട്ടി.
„	IV	ചൊക്കുന്ന താടി.
„	V	പച്ച.
„	VI	കരി.
„	VII	കത്തി.
„	VIII	നാലുപാദം.
„	IX	പ്രബന്ധംകൂത്തു.
„	X	അണിയറ, രംഗം മുതലായതു്.
„	XI	കൂത്തമ്പലം—പുറമെനിന്നു നോക്കിയാൽ.
„	XII	തൂണുകളും രംഗമണ്ഡപവും.
„	XIII	—ടി—
„	XIV	തൂണു്; കൊത്തിയിട്ടുള്ള നാരദൻ.
„	XV	കൂത്തിലെ വാദ്യവിശേഷം.
„	XVI	—ടി—
„	XVII	രംഗസ്ഥലവും അവിടുത്തെ അലങ്കാര വിശേഷങ്ങളും.



എന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം ബുദ്ധാക്ഷകൾ അയച്ചുതന്നതിന്നു  
അങ്ങനെയെ വിശ്വവിദ്യാലയമായിത്തന്നെത്തോളം നന്ദിപറഞ്ഞു  
കൊള്ളുന്നു.

കെ. ഏ. വി.





I



II



III





IV







VI



VII

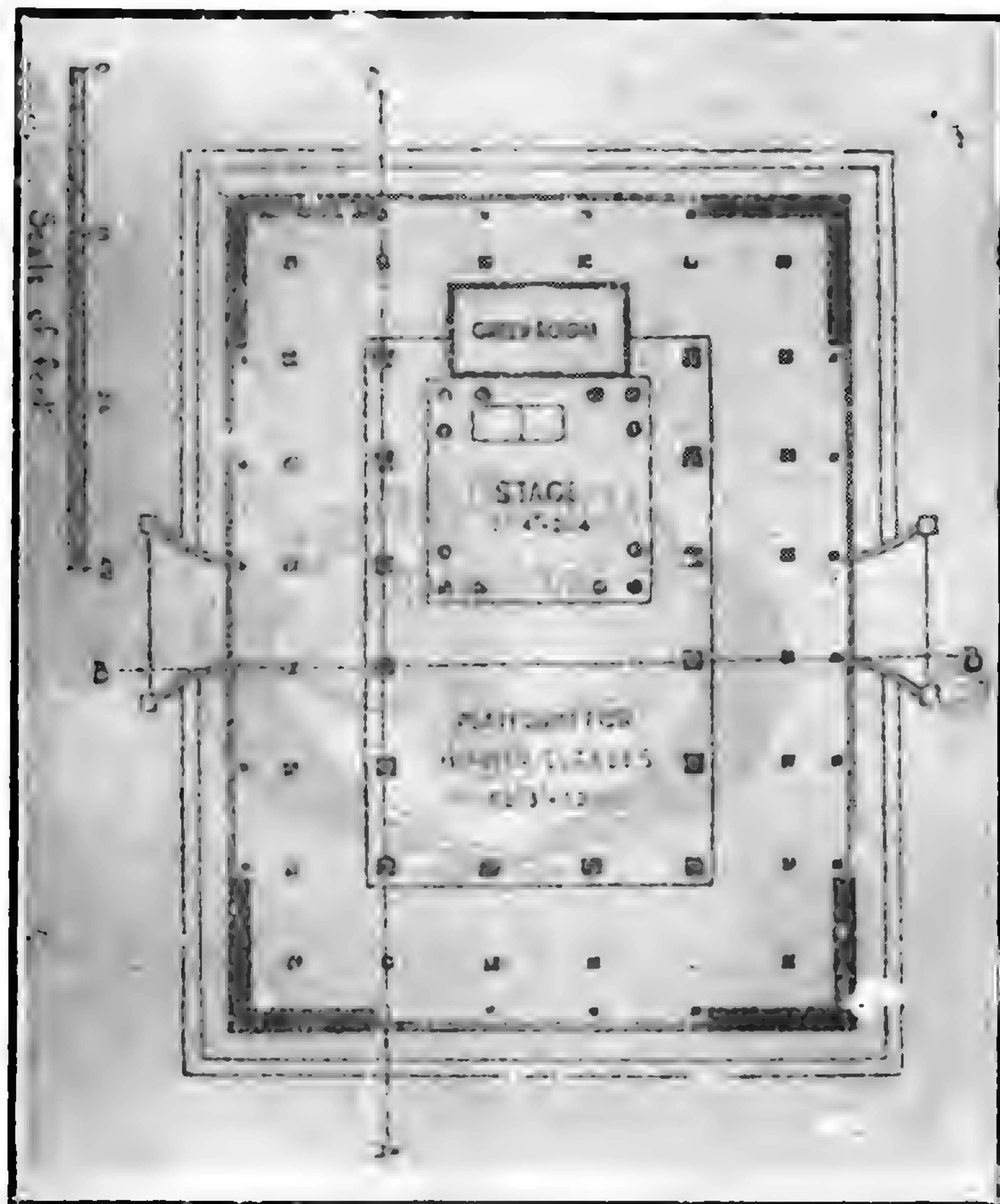




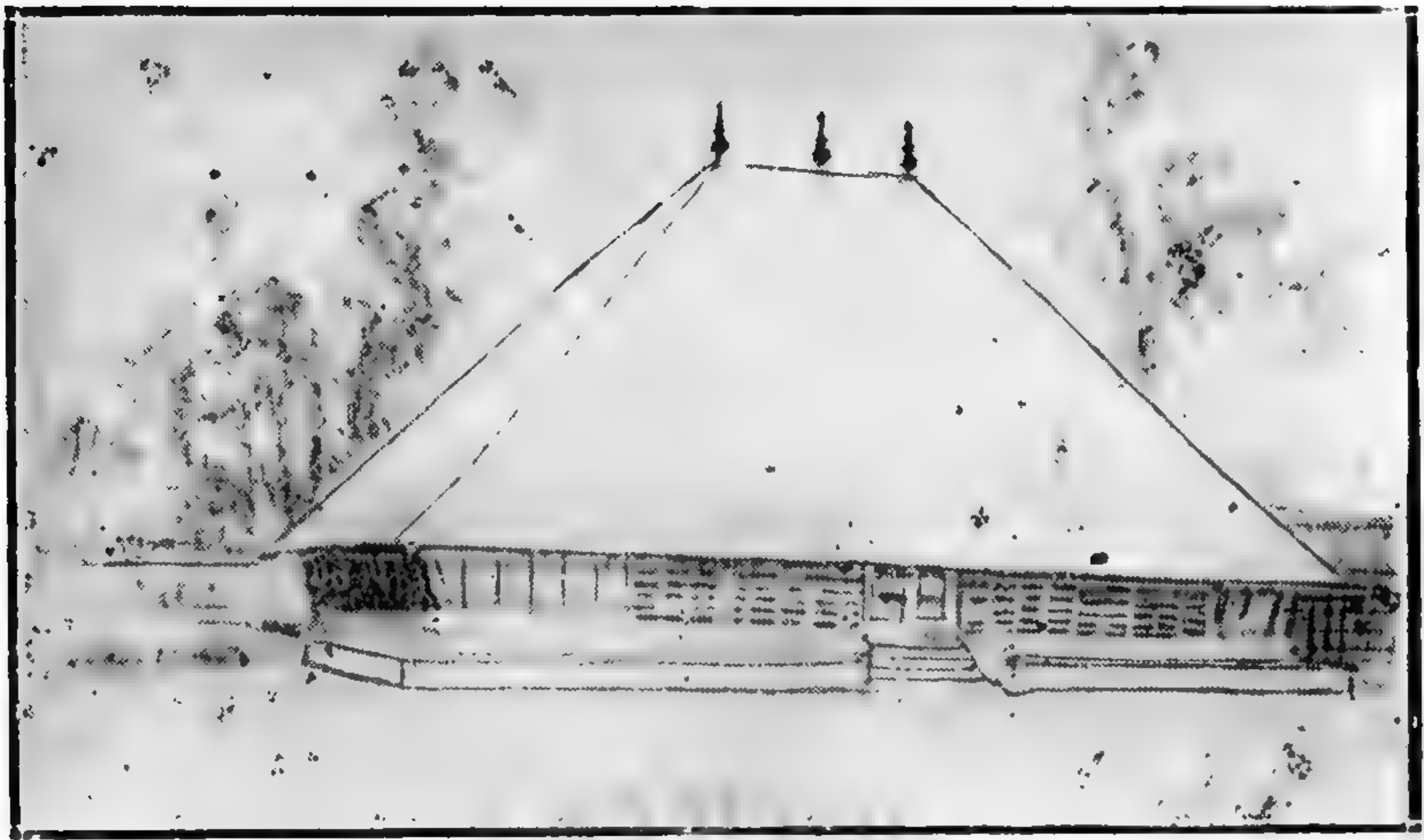
VIII



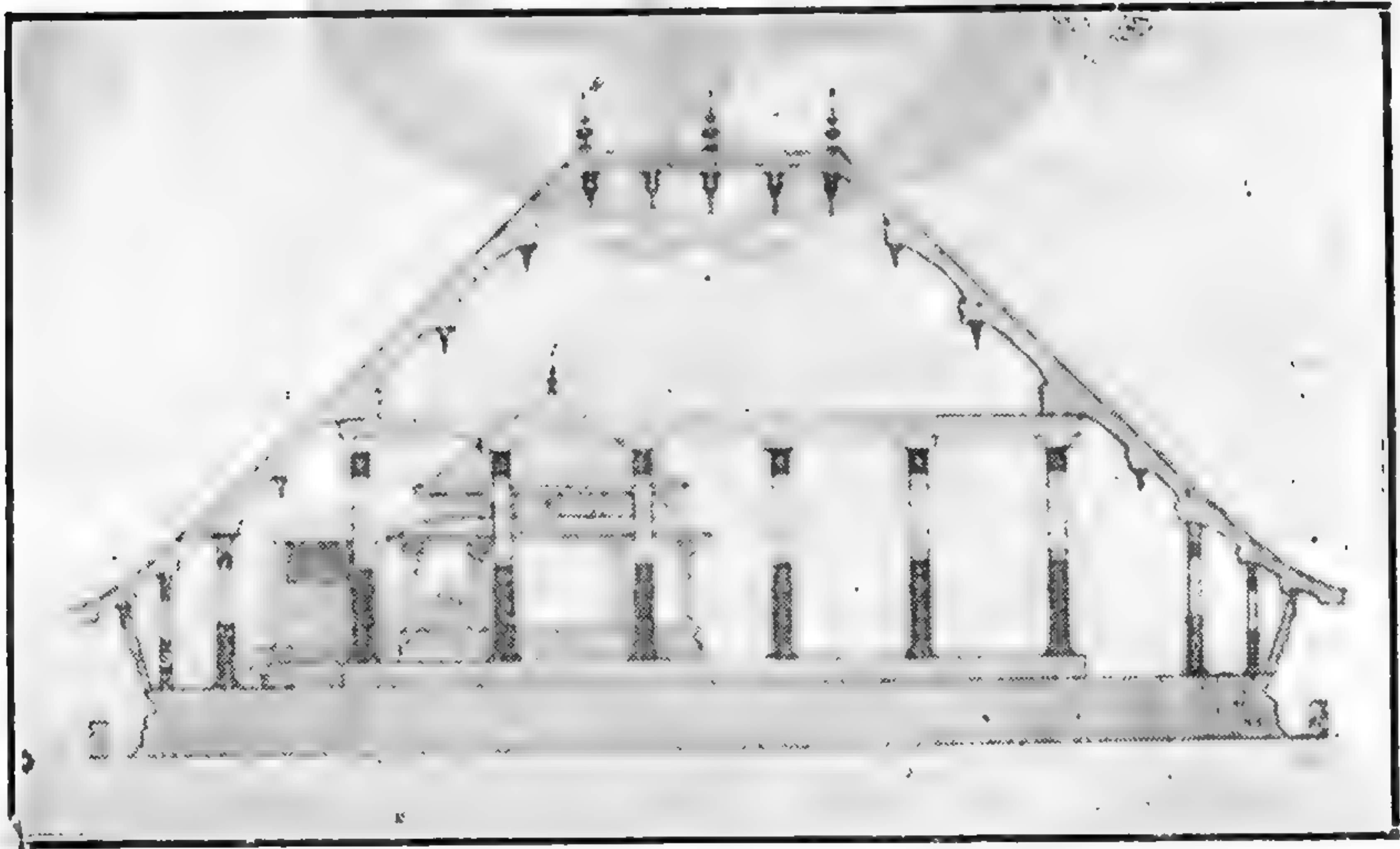
IX



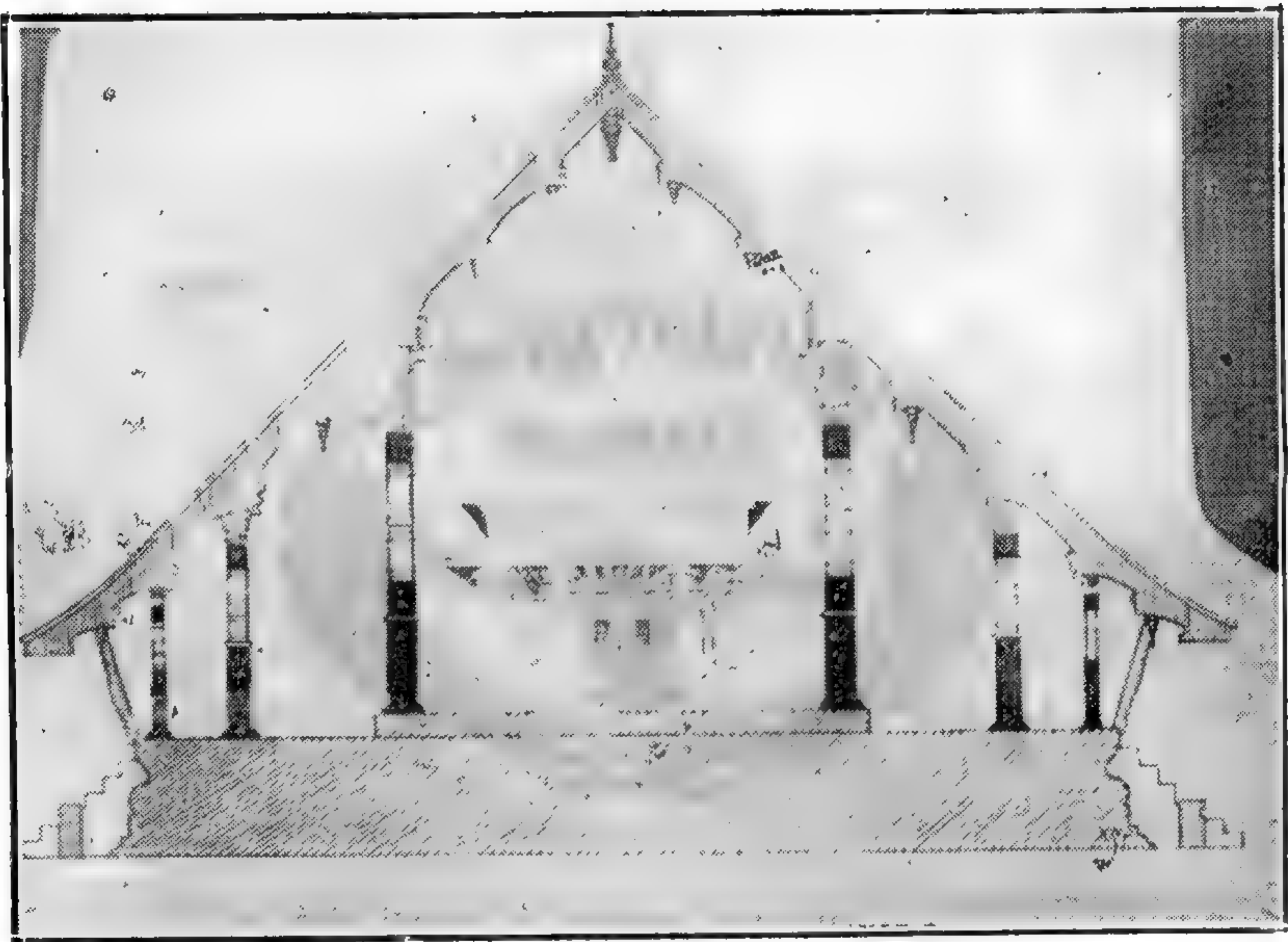




XI

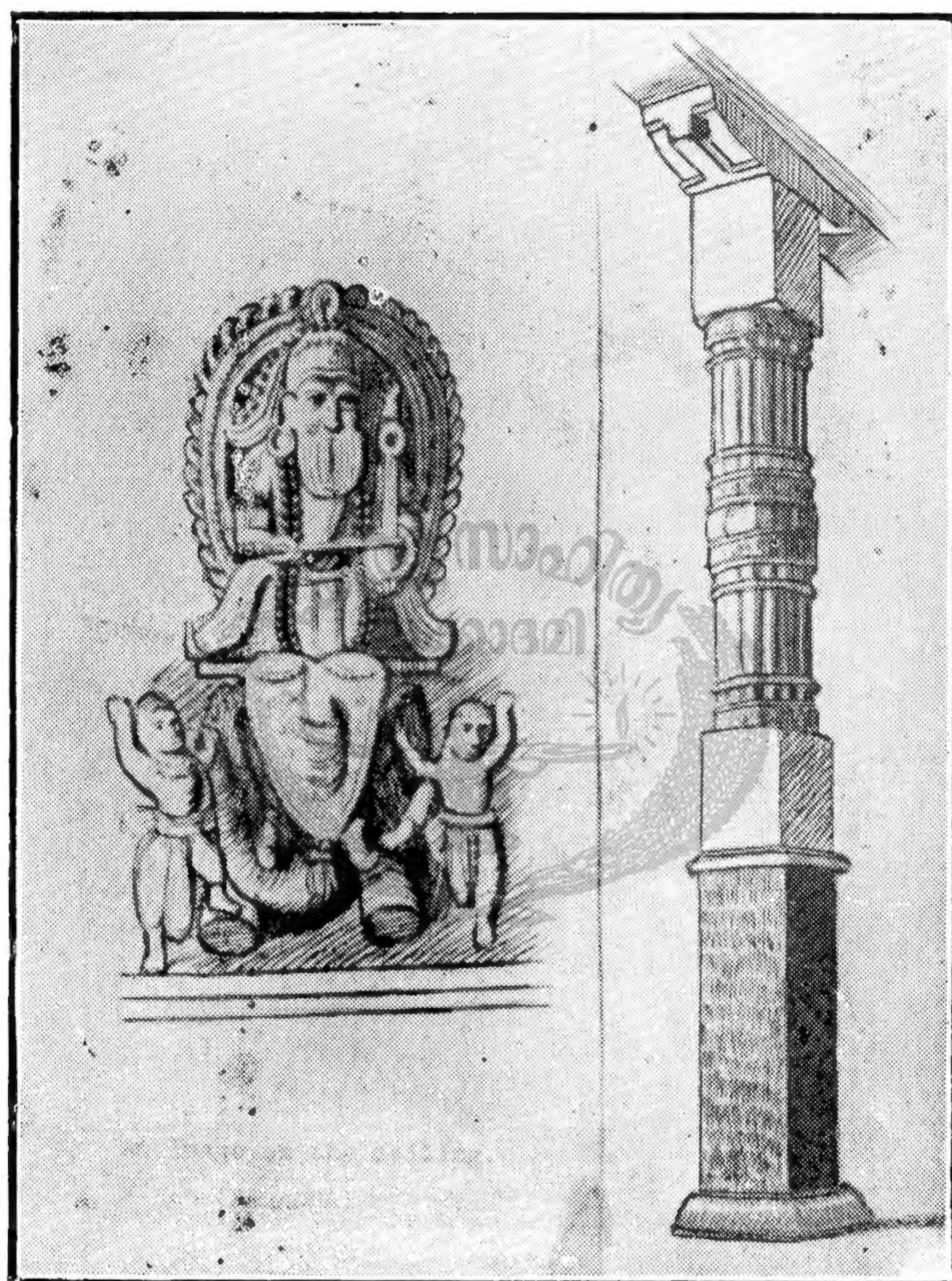


XII



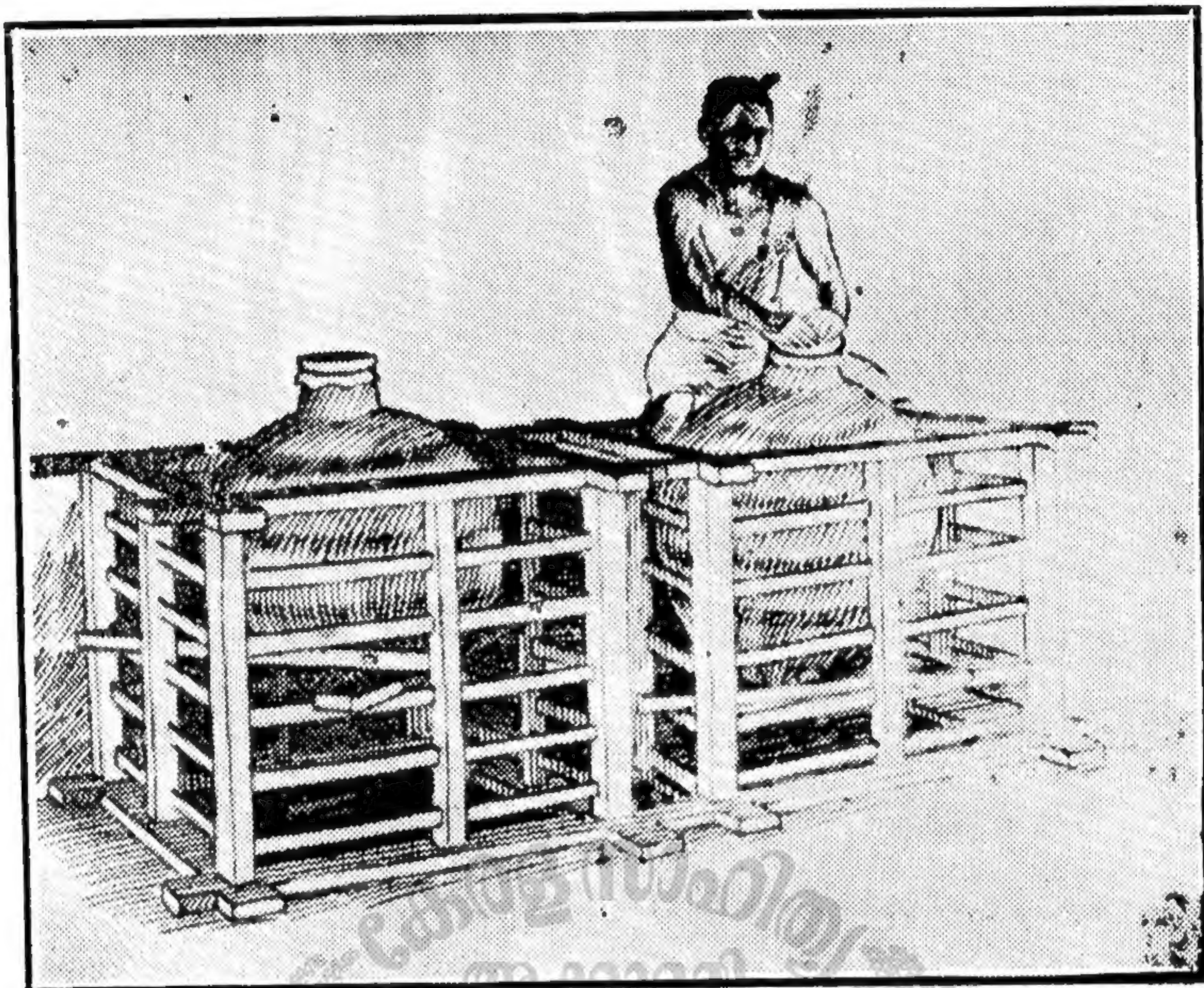
XIII



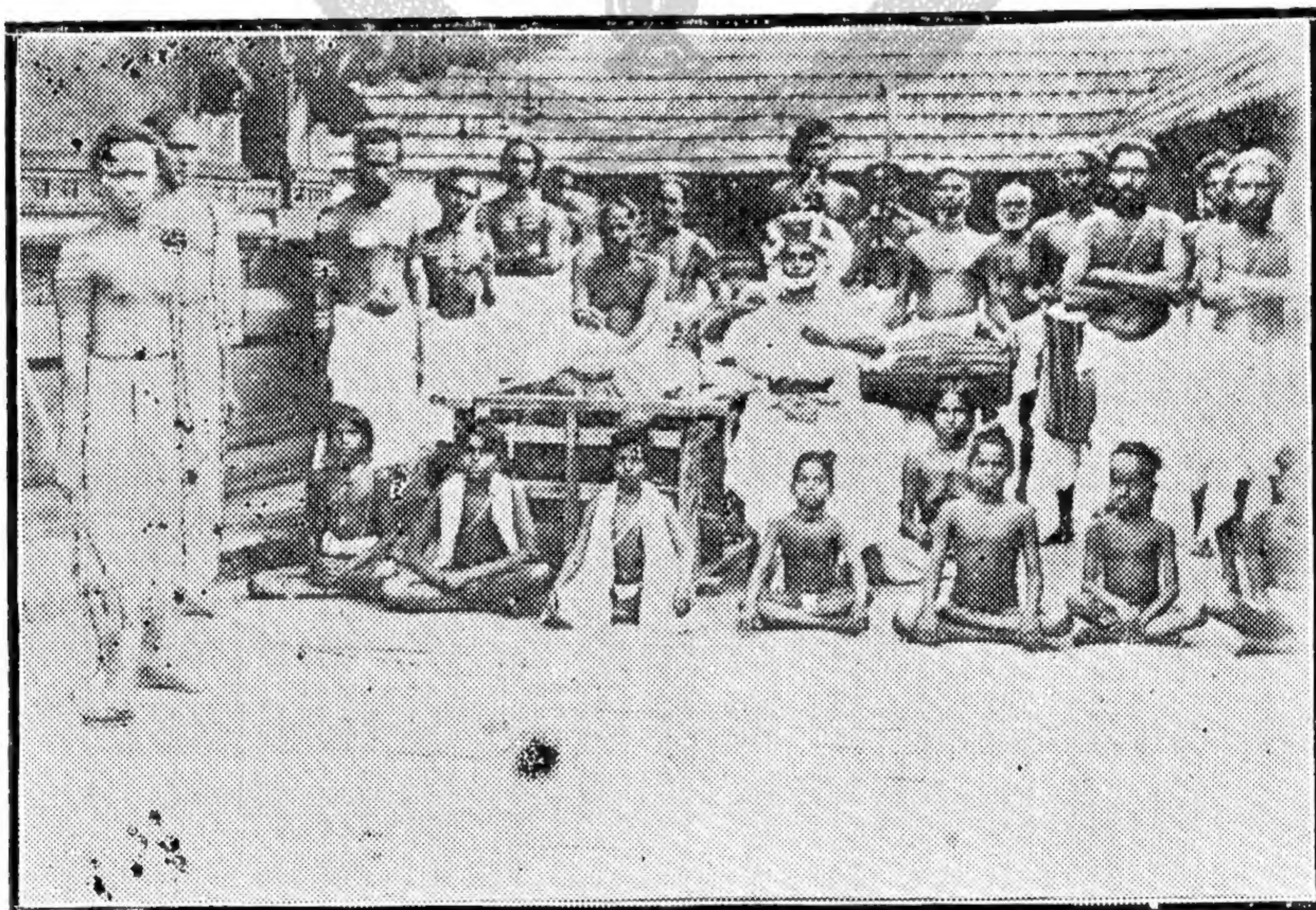


XIV



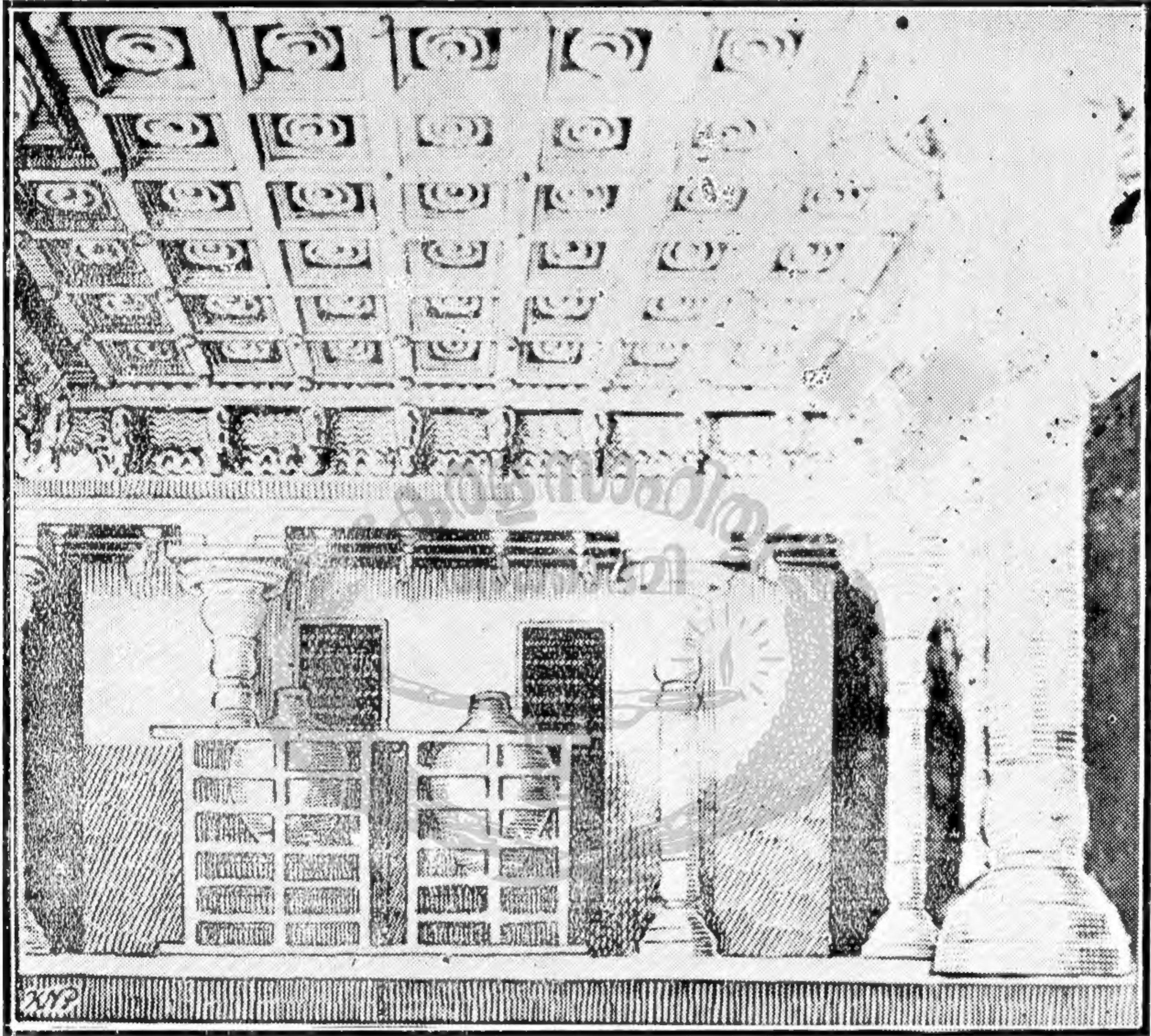


XV



XVI





XVII



